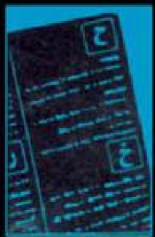
فیلم

ماهنامه سینمائی
شماره نهم - ۱۵ دیماه ۶۲ - ده تومان

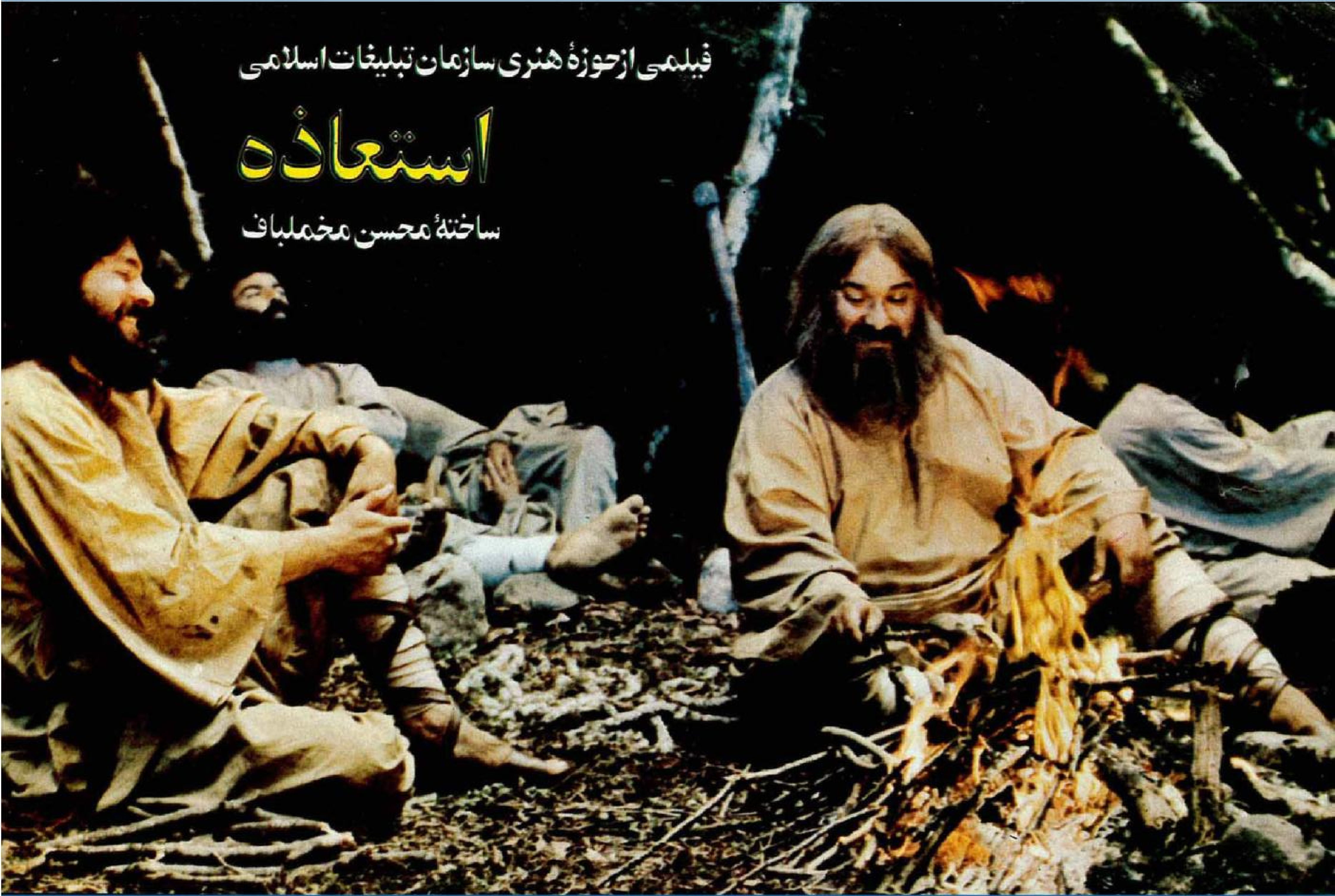


فهرست مطالب ۹ شماره ماهنامه فیلم



"بازجوئی" یک فیلم پلیسی نیست

• معیارهای سینمای اسلامی • گفتگو با سرپرست شورای نظارت بر فیلم، و سازندگان فیلمهای "مرگ سفید" و "عبور از میدان مین" • خبرهای سینمای ایران و جهان • جشنوارهٔ وحدت • سینمای پرتغال • مباحث تئوریک • نقد فیلم وکتاب


فیلمی از حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
استعاذه
ساختهٔ محسن مخملباف

در این شماره:

قابل توجه

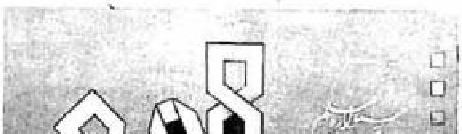
قرار بود در این شماره نیز، مانند شماره‌های گذشته، ۴ صفحه آگهی در وسط مجله چاپ شود که ممکن نشد. خلئی که در شماره صفحات ۳۸ تا ۴۳ دیده می‌شود، به این دلیل است.

فیلم
ماهنامه سینمائی

شمارهٔ نهم ــ دی ماه ۶۲
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۱۹۴
روی جلد:
نمایی از فیلم "بازجوئی"

لیتوگرافی: تهران‌لیتو ــ تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی: کامپوزر ــ تلفن ۸۲۹۱۱۹
سیمرغ ــ تلفن ۶۴۲۳۴۳
چاپ: کتیبه ــ تلفن ۷۵۰۶۳۷
صحافی: ایران‌مصور ــ تلفن ۷۶۸۰۵۸

میدانی برای عرضه استعدادهای ناشناخته



به مناسبت "هفتهٔ وحدت"، جشنوارهٔ فیلم وحدت توسط بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی، از ۲۶ آذر تا اول دی ماه در شهر تبریز برگزار شد. این جشنواره که نسبت به سایر جشنواره‌های مشابه محلی، از ابعاد چشمگیری برخوردار بود، میدان مناسبی برای عرضه و معرفی استعدادهای ناشناخته در زمینهٔ فیلمسازی بود، هرچند که قاعدتاً در گام اول، از مشکلات اجرائی خالی نبود. جشنوارهٔ وحدت و جشنواره‌های محلی دیگری که در یکی دو سال اخیر برپا شده و خواهد شد، از جهت دیگری نیز درخور توجه است که آن را می‌توان مقابله با تمرکز نامید. همواره، علاوه بر همهٔ چیزها، رویدادهای هنری و جشنواره‌ها نیز مختص مرکزنشین‌ها بوده است. چنین جشنواره‌هائی، می‌توانند حصارهای این انحصار را بشکنند.

(صفحه ۲۲ و ۲۳)

ضرورت تجدیدنظر در عوارض فروش فیلم ایرانی

در همهٔ بحثهائی که پس از انقلاب، به‌طور پراکنده پیرامون فیلم و سینما شده است، چه مقامهای مسئول و شخصیتهای مختلف، و چه دست‌اندرکاران سینمای ایران، بر ضرورت حمایت و تقویت تولید داخلی تاکید کرده‌اند. یک جنبه این تاکیدها، بخشی از حرکت به سوی خودکفائی است که کوشش برای نیل به آن در رشته‌های مختلف به چشم می‌خورد. اما جنبهٔ مهم‌تر آن، اهمیت فیلم به عنوان یک کالای فرهنگی است. بارها گفته شده‌که‌تولیدات سینمای دنیا، عموما مغایر با ارزشهای پس از انقلاب، و گاهی در تضاد با آن است. بنابراین باید در جهت این جنبه از خودکفائی، بیشتر کوشید. برنج و کاغذ و دوربین و تیغ و ماشین‌آلات صنعتی را، حتی در مقطع‌هائی‌اززمان، می‌توان از کشورهائی که چندان قرابتی با ما ندارندخرید. اما درمورد کالاهای فرهنگی، نمی‌توان چنین‌چشم‌پوشی‌هایی کرد. پس، تولید کالای فرهنگی داخلی، از جمله فیلم، نیاز به تشویق و حمایت دارد، حتی بیشتر از کالاهای غیر فرهنگی، که می‌بینیم از راههای گوناگون مورد حمایت قرار می‌گیرند.

گام نخست در حمایت از تولید فیلم، یافتن وتدوین خط و شیوه‌های عملی کار فیلمسازیست که درخور بحثی طولانی‌ست. اما بخشی دیگر، مربوط به حمایتهای اقتصادیست که آن هم جنبه‌های گوناگون دارد و در هر مورد، روش‌های مختلفی را می‌توان اعمال کرد.

یکی از راههای معمول حمایت از تولیدات داخلی، تفاوت گذاشتن میان آنها و فرآورده‌های وارداتی است. همچنانکه می‌بینیم که کالاهای وارداتی مشمول پرداخت حقوق گمرکی می‌شوند و در قیمت‌گذاریها نیز، عوامل مختلفی که مانع از بی‌رونقی بازار کالاهای داخلی شود و امکان رقابت تولید داخلی و کالای وارداتی را فراهم آورد، درنظر گرفته می‌شود.

یکی از مسائل بحث‌انگیز همیشگی در مورد فیلم

گزارش کار

مهمترین نکته‌ای که در "گزارش کار" این شماره باید به آن اشاره کنیم، چاپ فهرست مطالب ۹ شمارهٔ ماهنامهٔ فیلم در هشت صفحه پایانی این شماره است. تهیه فهرست مطالب، به صورت الفبائی، در مطبوعات ایران کاری کم‌سابقه و در نشریات سینمائی، بی‌سابقه است. معدود فهرستهای تهیه‌شده که مورد استفاده علاقمندان و پژوهشگران قرار می‌گیرد، به وسیلهٔ مراکز فرهنگی دولتی یا وابسته به دولت ـ مانند مرکز اسناد فرهنگی آسیا ـ تهیه شده است. این فهرستها، کار جوینده را بسیار آسان می‌کند و مانع از آن می‌شود که برای یافتن یک یا چند مطلب از یک مجموعه، رنج بیهودهٔ ورق زدن همهٔ صفحات را بر خود هموار کند. زحمتی که خود ما و بسیاری از علاقمندان سینما، سالها در کار تحقیق سینمائی کشیده‌ایم، و ضرورتش را احساس کرده‌ایم. و کم نیستند علاقمندانی که به علت نبود چنین مراجعی، با صرف وقت بسیار، آرشیوهای شخصی گرد آورده‌اند.

هنگامی که با احساس این ضرورت، تصمیم گرفتیم چنین فهرستی تهیه کنیم

داخلی و خارجی، یکسان‌بودن عوارض فروش آنهاست که شهرداری از درآمد فیلمها برداشت می‌کند. این رقم که در تهران به میزان ۲۰درصد از فروش خالص فیلمهاست و شنیده‌ایم که در برخی از شهرستانها حتی به مرز ۳۵درصد هم می‌رسد، رقمی چشمگیر است که به ویژه، نبود تفاوت میان عوارض فروش فیلمهای خارجی و ایرانی، هدف و سیاست حمایت و تشویق تولید داخلی را خدشه‌دارمی‌کند. در حالی که بدون توضیح آشکار است که تولید فیلم با شرایط و امکانات کنونی تا چه حد دشوار و پرهزینه است، در حالیکه تصاحب یک فیلم خارجی، بدون صرف وقت و انرژی و اعصاب، و با مبلغی بسیار کمتر امکان‌پذیر است. هم به این دلیل، و هم به دلیل لزوم حمایت از تولید داخلی، تجدید نظر در میزان عوارض فیلمهای ایرانی و تفاوت‌گذاردن آن با فیلمهای خارجی، ضروریست.

در مورد یک کالای صنعتی یا کشاورزی، می‌توان بی‌محابا پیشنهاد حذف یا کاهش آن‌را تاحد معینی ارائه کرد اما چون فیلم، یک کالای فرهنگی است، تصورمان بر اینست که نمی‌توان چنین روشی را به کار بست. زیرا به هرحال، کیفیت و محتوای فیلم باید عامل مهمی در این تصمیم‌گیری باشد. بنابراین می‌شود بر اساس ارزش فیلم، نسبت به حذف یا کاهش عوارض شهرداری اقدام کرد. هرچند که قاعدتا باید یک یا چند نفر مسئول این ارزش‌گذاری شوند و تصمیم‌های آنها نیز، خود بحث‌انگیز باشد، اما برای رعایت معیارهای ارزشی، گریزی از این نیست.

در شرایط کنونی، متوسط هزینهٔ تهیه فیلمهای نچندان پرخرج ایرانی، حدود ۳ میلیون تومان است، در حالیکه فروش متوسط این فیلمها با همهٔ حمایتهای وزارت ارشاد اسلامی در تعیین زمان نمایش و سینماهای نمایش‌دهنده و پائین‌آوردن حدنصاب فروش فیلم برای تعویض آنها، در تهران به زحمت تا دومیلیون و پانصد هزار تومان می‌رسد. پس از کاهش بیست درصد عوارض شهرداری، مابقی به‌طور مساوی بین صاحب فیلم و صاحب سینما تقسیم می‌شود. حتی سینماهای بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، ۶۰٪ از فروش پس از کسر عوارض را برمی‌دارند. از آنچه به صاحب فیلم می‌رسد، پنج درصد به عنوان مالیات باید پرداخت شود و آنچه دست تهیه‌کننده را از فروش فیلم می‌گیرد، مبلغی حدود ۸۰۰ هزار تومان است. آن‌وقت باید تهیه‌کننده صبر کند تا ذره ذره، و طی مدتی طولانی، درآمدی از فروش فیلم در شهرستانها به دستش برسد که با توجه به تجربه فروش فیلم در شهرستانها، به نظر نمی‌رسد که تهیه‌کننده حتی به سرمایه اولیه‌اش دست یابد. از همین روست که بسیاری از تهیه‌کنندگانی که فیلمهایشان به نمایش درآمده است، برای شروع پروژه‌های تازه دچار تردید هستند و عده‌ای، خرید و فروش فیلمهای خارجی را ترجیح داده‌اند.

با این وصف، تجدید نظر در میزان عوارض فروش فیلمهای ایرانی، می‌تواند گامی در جهت حمایت از تولید داخلی و فیلمسازان ایرانی باشد.

و به چاپ برسانیم، بحث بر سر چگونگی عرضهٔ آن نیز پیش‌آمد. در هیات تحریریه، یک نظر این بود که چون اکثریت خوانندگان مجله نیازی به چنین فهرستی ندارند، بهتر است که تعداد محدودی از آن را چاپ‌کنیم و در مجله هم اعلام کنیم چنین فهرستی موجود است و علاقمندان با ما تماس‌بگیرند تا آن را برایشان بفرستیم. اما نظر دوم، و درست‌تر، این بود که ممکن است آن اکثریت، اصولا با چنین پدیده‌ای آشنا نباشند که نیاز به آن را احساس کنند یا نکنند. و بهتر آن است که برای آشنا کردن خوانندهٔ ناآشنا با این پدیده، و تقویت چنین فرهنگی، آن را ضمیمهٔ مجله چاپ کنیم، حتی اگر عده‌ای پس از این آشنائی، بازهم نیاز و علاقه‌ای به آن احساس نکنند. این، بیشترین بهره‌ایست که از کارمان برده‌ایم. و می‌بینید که چنین کرده‌ایم. این توضیح را هم لازم می‌دانیم: برای‌آنکه چاپ فهرست، به مطالب مجله لطمه نزند، ۸ صفحه به این شماره افزوده‌ایم و به رغم هزینه‌ای که این کار دربر داشته، بهای مجله را ثابت نگهداشته‌ایم.

توضیح دیگر، دربارهٔ تقاضاهای مشابهی است که در تعدادی از نامه‌های رسیده از سوی خوانندگان مجله مطرح شده است: چاپ جدول و مسابقهٔ سینمائی. یک بار برای همیشه توضیح میدهیم که ما جدول و مسابقه را کاری تفننی می‌دانیم و این با هدف ما در انتشار مجله در تضاد است. نشریه‌های مختلفی که در زمینهٔ جدول فعالیت می‌کنند، می‌توانند خوراک مناسبی برای این دسته از خوانندگان باشند و چنانچه آنها معتقدند که جدول و مسابقه باعث رشد آگاهی می‌شود، در مقابل ما معتقدیم مطالب مجله چنین وظیفه‌ای دارد. و اگر خواننده‌ای نیاز به دانستن را در خود احساس می‌کند، مطالب بیشتر از جدول می‌تواند چنین نیازی را برآورد.

دربارهٔ گفتگوهائی هم که با فیلمسازان داشتیم و داریم و آن را ادامه خواهیم‌داد، باید یادآور شویم که هرچند ممکن است پرسشهای ما و شیوهٔ رویاروئیمان نکته‌گیرانه جلوه کند و از برخی دیدگاهها به شکل مته به خشخاش‌گذاشتن باشد، اما تردیدی‌نیست که هدفمان، رفع مشکلات و ایرادهاست. این توضیح را از این جهت ضروری دانستیم که کارمان صرفا عیبجوئی و به رخ کشیدن ایرادها تلقی نشود. ■

گفتگو با یکی از دست اندرکاران حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی دربارهٔ فعالیتهای سینمائی این حوزه

کوششی برای دست یابی به معیارهای سینمای اسلامی

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی که تا حدود یک سال پیش با نام "حوزه اندیشه و هنر اسلامی" فعالیت می‌کرد، از نهادهای فرهنگی پس از انقلاب است که می‌کوشد بنیانهای هنر اسلامی را از لابلای متون و روایات و آثار اسلامی بیابد و بر اساس این بینش به پیش رود. این حوزه را، می‌توان پرکارترین نهاد فرهنگی و هنری جمهوری اسلامی ایران دانست که فعالیتهایش از تنوع و کمیت چشمگیری برخوردار است: طراحی و چاپ پوستر، انتشار کتاب و گاهنامه، فعالیتهای تئاتری و سینمائی.

در بارهٔ پیشینه حوزه، دیدگاهها و هدفها، کارهای سینمائی و برنامه‌های آینده آن، پرسشهائی مطرح کرده‌ایم و یکی از دست‌اندرکاران این حوزه پاسخ داده است، که میخوانید.

■ انگیزهای تشکیل حوزه اندیشه و هنر اسلامی چه بوده و تا کنون چه مسیری را طی کرده است؟

ــ بسم ا... الرحمن‌الرحیم. حوزه اندیشه و هنر اسلامی همانند تمامی نهادهای انقلابی از متن انقلاب‌جوشیده‌است و میتوان گفت که برای تشکیل آن، از قبل برنامه‌ای موجود نبوده است. همینقدر که بچه‌های حزب‌اللهی و هنرمند دور هم جمع شدند تا بصورتی متشکل‌تر هنر را در خدمت ارزشهای انقلاب اسلامی بگیرند، حوزه تشکیل شده است.

حوزه قبلا با بودجهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری و با مدیریت شورائی هنرمندان و تحت نظارت نمایندهٔ امام با عنوان حوزهٔ اندیشه‌وهنر اسلامی فعالیت‌میکرد. بعدها دراثراجرای سیاست‌تبلیغات واحد، با پیشنهاد نماینده امام، هنرمندان حوزه با سازمان‌تبلیغات اسلامی ادغام شدند و در حال حاضر این نهاد با نام "حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی"، مسئولیت واحد هنری سازمان تبلیغات اسلامی را بعهده دارد.

■ ویژگیهای حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی چیست؟

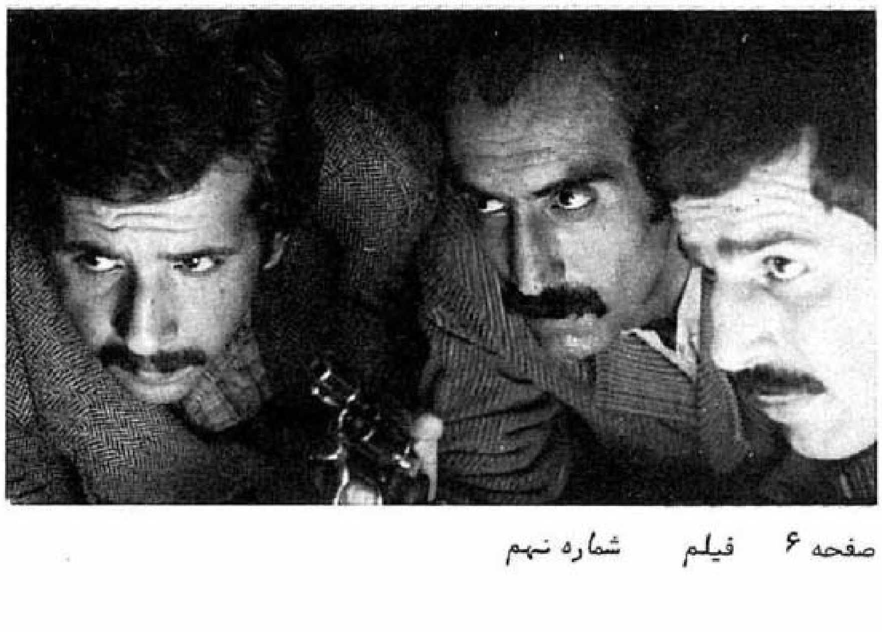
ــ مهمترین ویژگی حوزه‌هنری، حوزه‌ای بودن آنست و تفاوتی که با سیستم دانشگاهی دارد. در حوزه همه برای هم استاد و شاگردند و درعین‌حال این مزیت هست که کسی ادعای استادی بر آنها را ندارد. هنرمندان حوزه، خطوط هنری خود را در رابطه با مطالعه و تولید و تحقیق و یک نقد متقابل از کار همدیگر بدست آورده‌اند و نه در کلاسهای شبه دانشگاهی.

خصوصیت دیگر حوزه، بها دادن به همهٔ شاخه‌های هنر است. از آنجا که حوزه در جهت یافتن خصوصیات هنر اسلامی است، به همهٔ شاخه‌های آن توجه کرده است. هر هنری که بتواند در نهایت بخدمت اسلام در آید، مورد استقبال هنرمندان حوزه است. اما این توجه نه به لحاظ تولیدی، بخصوص بصورت کمي آن، بلکه بیشتر در رابطهٔ تحقیقي آن مطرح است و از اینرو هنرمندان حوزه در هر یک از رشته‌های هنری در واقع با تولید خود مشغول تحقیق پیرامون هنر اسلامی‌هستند چرا که در بعضی زمینه‌ها تازه اولین نمونه‌ها جهت بررسیهای تحقیقی تولید میشود.

البته از هنگامیکه حوزه بعنوان واحد هنری سازمان‌تبلیغات اسلامی مطرح شده است، درصدی از فعالیتش به ارضاء نیازهای سازمان معطوف شده، اما این شرط را همواره داشته است که در شرایط حاضر، ما از تولید، نمونه‌سازی جهت تحقیق را منظورنظرداریم.

ویژگی دیگر حوزه به خط سیاسی اعضای آن باز میگردد. همواره شرط فعالیت در حوزه حزب‌اللهی بودن بوده است و نداشتن سابقه طاغوتی ــ هنری! بخصوص‌که در جامعهٔ بیمار گذشتهٔ ما، اکثر هنرمندان به غرب و شرق گرایش داشته‌اند.

اصل دیگری که در اثر مرور زمان به یکی‌از ویژگیهای حوزه تبدیل شده است، توجه به تکنیک





توبه نصوح

متناسب با محتوای اسلامی است. اگر چه حوزه، هنر را برای تبلیغ اسلام برگزیده، اما این هنر بلحاظ فرم، می‌بایستی از ظرافت و در نتیجه تاثیرگذاری بیشتری برخوردار باشد. به همین جهت است که حوزه، ورزیده‌ترین هنرمندان مسلمان را در حد امکان در خود جمع آورده است.

■ **سینما در فعالیتهای حوزه چه نقش و مقامی دارد؟**

ـ همانطورکه گفته شد، سینما نیز تنها بعنوان یکی از رشته‌های هنری برای حوزه مهم است. اگر چه سینما از سوئی بدلیل امکانات و تاثیرگذاری فراوانش مورد توجه خاص است، ولی ما به علت برنامه ریزیهای خود، ترجیح میدهیم که نیروی خود را بیش از اندازه به یکی از شاخه‌های هنر سرگرم نسازیم، چرا که در مرحلهٔ اخیر از فعالیت هنری ما، یافتن ویژگیهای اساسی هنر اسلامی را منظور داریم تا تولید کمی هنر مسلمانان را. سازمان تبلیغات اسلامی برای فعالیتهای تولیدی و غیر الگوئی خود، یک واحد سمعی بصری تشکیل داده است که ازجمله وظایفش، فعالیتهای سینمائی در جهت ارضاء نیازهای کمی جامعه است.

■ **در زمینهٔ سینما حوزه تاکنون چه کارهائی انجام داده است و چه برنامه‌هائی دارد؟**

ـ اولین فیلم سینمائی حوزه با نام "توجیه"، و پس از آن فیلم سینمائی دیگری با عنوان "توبه نصوح" به جامعه عرضه شد. اکنون نیز دو فیلم سینمائی با نام "استعاذه" و "دو چشم بی‌سو" آمادهٔ نمایش شده است. پس از این چهار فیلم نیز، "سریال و فیلم سینمائی شیخ فضلا... نوری" مرحلهٔ مقدمات فیلمبرداری خود را می‌گذراند که انشاءا... از ابتدای سال ۶۳ فیلمبرداری آن شروع خواهد شد.

"توجیه" که زمان تهیهٔ آن به دوسال کشید، با همکاری عوامل فنی وزارت ارشاد آماده شد. و به دلیل آنکه بعضی قسمتها در سناریو، و بعضی در فیلمبرداری و قسمتهائی پس از تهیه حذف شد، و هم بدان دلیل که سوژهٔ آن به دلیل کشف ماهیت منافقین از سوی مردم کهنه شده بود، باعث رضایت ما نشد. هرچند که مردم از آن استقبال کردند. تفاوت متن نمایشنامه توجیه با فیلم آن، در این بود که متن نمایشی، به نقد زیربنای فکری کسانی می‌پرداخت که معتقدند هدف وسیله را توجیه می‌کند و فیلم سینمائی، به نقد رفتار کسانیکه چنین اعتقادی دارند.

"توبه نصوح" پس از تجربهٔ توجیه و در جهت ایجاد یک خط اسلامی در سینما بدست گرفته‌شد. این فیلم بسیار بیش از توجیه مورد استقبال مردم قرار گرفت و خیلی بیشتر از فیلم توجیه ما را در جهت کشف معیارهای سینمای اسلامی یاری کرد. این فیلم به دلیل استقبال نهادها و مردم، بصورت ۱۶ میلیمتری نیز تکثیر و در اختیار دیگران گذاشته شد.

"استعاذه" کوشش دیگریست برای دستیابی به معیارهای‌سینمای اسلامی. این فیلم که زمان و مکان خاصی را از نظر موضوع دربر نمی‌گیرد، موضوعی انسان‌شمول و بدون ایدئولوژیک را داراست.

این فیلم چون "مرگ دیگری" و "توبه نصوح"، با الهام ازآیات



استعاذه

قرآن و آثار شهید محراب آیت‌الله دستغیب تهیه شده است. و اصولا در جهت تکمیل همان خطی استکه در فیلمهای دیگر بدست آمده است.

"دو چشم بی‌سو" که در روستاهای طالقان و تهران و مشهد فیلمبرداری شده و چند هزار سیاهی لشکر در آن بکار گرفته شده‌اند، به بررسی مسائل پس از انقلاب مردم پرداخته است و یکی از مواردی است که روستا را تنها به رسم معمول در جهت نفی ارزشهای ضدفئودالی بکار نیاورده. این فیلم نیز برای حوزه ارزش خطی دارد. اصولا هر چهار فیلم یادشده، برعکس بعضی از تولیدات حوزه و سازمان، ارزش الگویی دارند و بعنوان نمونه کار شده‌اند.

هر چهار فیلم، توسط مردم و هنرمندان حزب‌اللهی که هیچ‌سابقه طاغوتی نداشته‌اند تهیه شده است. گرچه این فیلمها معیارهای گیشه‌پسند را رعایت نکرده‌اند، اما برای سازمان تبلیغات اسلامی چندین برابر مخارج تهیهء خود، سود مادی باز آورده‌اند. و این از یکسو بازمی‌گردد به مخارج کم‌تهیه آنها، و از سوئی به تناسبی که با خصوصیات مردم مسلمان و انقلابی ما دارند.

سریال و فیلم سینمائی شیخ فضل‌ا... نوری را که فیلمنامه‌اش پس از یک تحقیق چندساله و با بررسی اکثر اسناد تاریخی مربوط به آن به رشتهء تحریر درآمده نیز بایستی مهمترین فیلم در دست تهیه حوزهء هنری دانست که از ارزش ویژه‌ای برخوردار است. این ارزش هم به کار جمعی هنرمندان حزب‌اللهی‌ای بازمی‌گردد که در سراسر ایران برای تهیهء چنین فیلم سنگینی فعالیت می‌کنند و از جهتی به ارزش ویژه‌ای که‌شخصیت شهید مظلوم مشروعه داراست.

حرکتی که شیخ‌شهید در تاریخ ایران انجام داده‌است، و شهادت مظلومانه وی، حرکتی سیاسی است که دقیقا از بطن ایدئولوژی اسلامی بیرون می‌آید و می‌تواند روشنگر نقش ولایت فقیه در ابعاد تاریخی



دوچشم بی‌سو

آن باشد. شیخ فضل‌ا.. را نمیتوان با شخصیتهای برجسته و معروف صد سال گذشته مقایسه کرد و یکی انگاشت. تهیهء این فیلم، گامی است درجهت افشاءماهیت مورخین وابسته‌ای که قلمشان از ثبت‌حقایق گریزان است و همچنین گامی است درجهت بازشناسی تاریخی نهضت ولایت فقیه. نهضتی که امروز امام بزرگمان طلایه‌دار آنست.

■ **شما در سینما چه هدفی را دنبال می‌کنید؟**

— چه در سینما و چه در هنرهای دیگر، ما بدنبال آن هستیم که همهء ابعاد ایدئولوژی غنی اسلام را مطرح سازیم. اما از آنجا که در برهه‌ای از تاریخ و جهان قرار داریم و با مسائل خاصی دست بگریبانیم، ناچاریم که با یک برنامه‌ریزی، اهداف استراتژیک و تاکتیکی خود را مشخص کنیم. بلحاظ استراتژیک، فلسفه، اقتصاد، سیاست، اخلاق، و هر بعد دیگری از اسلام، موضوع هنر اسلامی است. اما در سالهای گذشته، بعنوان تاکتیک، ما چند محور را بعنوان موضوع اکثر کارهای هنری خود برگزیده‌ایم.

یک — تم اخلاقی: از آنجا که به اعتقاد ما، انقلاب ما را بیش از هرچیز اخلاق مردم و عناصر فعال آن تهدید می‌کند تا دسیسه‌های دشمنان خارجی، بنابراین هنر به عنوان یکی از عوامل موثر درجهت شکل‌گیری آیندهء این سیستم می‌تواند در تهذیب اخلاق عناصر فعال آن نقش بسزایی داشته باشد. بویژه که مسائل اخلاقی در قالبهای مناسب ماندنی خواهند شد و غبار زمان نمی‌گیرند.

دو — نقد مکاتب الحادی و التقاطی بعنوان چاره‌ای برای عارضه‌هائیکه قشری از جوانان ما را به ورطه‌های انحرافات وحشتناک ایدئولوژیک — سیاسی کشانده‌بود.

سه — طرح جهان‌بینی اسلامی که شامل "غیب و شهادت" است. چشم‌انداز وسیعی که افق باز و رویش جمهوری اسلامی برای ما گشود، دقیقا بازتاب واقعی اندیشه‌هائی است که قرآن ارائه داده است. در واقع با انتخاب این موضوع، ما هنر را بعنوان پنجره‌ای که چشم دل ما را به‌آنسوی واقعیتهای محدود می‌کشاند، بکار خواهیم گرفت.

چهار — ثبت لحظات حساس انقلاب. گذشته از طرح مفاهیم و دفاع از احکام اسلامی، حوزه سعی کرده است حساسیت لحظاتی را که انقلاب با آن درگیر بوده است و امروز مردم ما شاهد آن هستند، برای مردم فرداها و مردم دیگر سرزمینها ثبت کند. بعنوان‌مثال، مسائل پیروزی انقلاب، جنگ، منافقین و ....

■ ***تاکنون در زمینهء سینما چه تجربه‌هائی بدست آورده‌اید؟***

— بدست‌آورده‌ایم که "میتوان فیلم اسلامی ساخت" "میتوان "فیلم کم‌خرج ساخت". "با مردم و هنرمندان حزب‌الهی و غیرطاغوتی فیلمهای خوبی ساخت". و میتوان "تکنیکهای متناسب با محتوای اسلامی خویش را کشف کرد."

■

گفتگو با «حجت‌الاسلام گل محمدی»،
سرپرست شورای نظارت بر فیلم



راه درازی در پیش داریم

"حجت‌الاسلام گل‌محمدی" سرپرست شورای نظارت بر فیلم را در سالن نمایش فیلم وزارت ارشاد اسلامی یافتیم. گرم تماشای فیلمی بود که احتمالاً می‌بایست برای اکران عمومی پروانه نمایش بگیرد. سالن کوچک نمایش فیلم را بایست یکی از اتاقهای کار او دانست چون ساعات زیادی در طول روز را در آن سالن به تماشای فیلم می‌نشیند. علاوه بر این، تعداد زیادی سناریو برای تصویب همواره در کیف دستی‌اش سنگینی می‌کند.

چند دقیقه بعد، در اتاق کارش برای گفتگو روبرویش نشستیم قراری برای گفتگو در بارهٔ مسائل سینمای ایران و مشکلات کنونی نمایش فیلم گذاشته بودیم، اما وقت تنگ بود و مشغله زیاد. گفت:

ـ "آنچه در شرایط کنونی گفتنی بوده، در مصاحبه‌ای با "فصلنامه هنر" گفته‌ام. تا فرصت مناسبی برای عنوان کردن مسائل تازه پیش آید، می‌توانید قسمت‌هائی از آن را نقل کنید". گفتیم که علاوه بر مطالب عنوان شده، پرسش‌های ناگفته دیگری هم داریم. و مواردی را برشمردیم. گفت: ـ "گره‌هائی وجود دارد که در تلاش گشودن آنها هستیم. اجازه بدهید خطوط کار مشخص‌تر شود، تا بتوانیم دقیق‌تر در باره‌اش صحبت کنیم."

به هرحال، گفتگو با قولی که گرفتیم، موکول به وقتی دیگر شد. در فرصت کوتاه باقیمانده ـ تا بازگشت به سالن نمایش فیلم وزارت ارشاد ـ صحبت‌هائی در بارهٔ "مجله فیلم" به میان آمد. اعتقاد داشت که در نقدها، قدری موشکاف‌تر با فیلم‌ها برخورد کنیم تا فیلمسازان، به صرف این که فیلمشان اجازهٔ نمایش گرفته است، کار را تمام شده ندانند و احساس نکنند که چون فیلم ساخته‌اند و فیلمشان پروانه گرفته و روی اکران آمده کارشان خالی از عیب و نقص است. می‌گفت:

ـ "ما در دادن پروانه نمایش به فیلم‌ها با محظوراتی مواجهیم. میلیونها تومان خرج ساختن فیلم می‌کنند، اگر به فیلم پروانه ندهیم ضرر اقتصادی زیادی به فیلمسازان می‌خورد، اما به هر حال باید سرانجام میدان بدست فیلمسازان خوب بیفتد." می‌گفت:

ـ "شما باید به سراغ فیلمسازان با تجربه‌ای که حتی در زمان طاغوت هم فیلمهای خوب ساخته‌اند بروید و از آنها بپرسید که چرا فیلم خوب نمی‌سازند و چرا کار نمی‌کنند؟ حرفهایشان را منعکس کنید تا مسئولان رده بالای مملکت، مسائل و مشکلات سینما را دریابند."

آنچه در پی می‌خوانید قسمت‌هائی از گفتگوی حجت‌الاسلام گل‌محمدی با "فصلنامه هنر" است. این گفتگو و آنچه حضوراً شنیدیم، نشان از علاقه و شوق برای گره‌گشائی و رفع مشکلات دارد اما این، در گرو ایجاد هماهنگی و انسجام است.

● قبل از انقلاب به‌جز معدود فیلم‌هایی که دارای ویژگی‌های خاص بودند، اکثر فیلم‌ها راه ابتذال را در پیش داشتند...

بعد از انقلاب ما می‌خواستیم از این وسیله بنحو احسن استفاده بشود اما درست راه افتادن سینما مستلزم مسایلی است، از جمله تربیت افراد مسلمان در این رشته، که باید بگویم در این‌باره کوتاهی شده است، و اینکه عرض می‌کنم درمرحلهٔ عمل مسئولین توجهی به سینما ندارند، واگذار نکردن امکانات را هم شامل می‌شود. برای مثال اگر فرد مسلمانی فیلمی ساخت و به فرض پانصد هزار تومان خرج آن کرد و آن فیلم خوب نبود، به او خرده می‌گیرند که چرا کاری را که نمی‌دانستی و بلدنبودی انجام دادی و پول بیت‌المال را حرام کردی. پیداست که این فرد برای بار دوم جرات اینکار را نمی‌کند، در نتیجه تجربه‌ای نمی‌اندوزد... متاسفانه باید گفت که با افراد مسلمان وعلاقمند به‌این رشته نه از نظر بودجه و نه از نظر دلگرم‌کردن و تشویق آنها، برخورد مناسبی نداشته‌ایم... درارتباط با کسانی که قبلاً" در این رشته کار کرده‌اند، به‌اصطلاح حرفه‌ای، آنها هم بلاتکلیف‌اند و بعضی از مسائلشان حل نشده است. این افراد معمولاً" کسانی نبودند که مردم این جامعه را کاملاً" درک کرده باشند و باتوجه به‌نیاز آنها فیلم بسازند، اینها کسانی بودند که در عالم‌خودشان سیر می‌کردند و پایه کارشان‌رقابت با هم بود و از روی الگوهای خارجی فیلم می‌ساختند... این افراد را باید جمع کرد و به آنها خط و جهت داد، باید به آن کسانی که ضمن شناخت تکنیکی، فرهنگ مردم را بیشتر می‌شناسند، ارزش نهاد، آنها را پذیرفت، به‌آنها فرصت کار داد، اگر خطایی کردند چشم‌پوشی کرد تا بتوانند کار انجام دهند. متاسفانه در این رابطه هم برخورد صحیحی نداشته‌ایم. البته فیلم‌هایی ساخته شده که توقیف‌اند که باید هم

توقیف می‌شدند چون ضوابط جمهوری اسلامی را رعایت نکرده بودند . . . درواحد سینمائی وزارت ارشاد مسئولیت‌های بررسی سناریو و شورای نظارت برنمایش برعهدهٔ من است که هردوی این مسئولیت‌ها حالت قضایی دارد و نه‌اجرایی . در حقیقت این شوراها خط جمهوری اسلامی را در سینما، عنوان می‌کنند. در این شورا سناریو رد و یا قبول می‌شود، مسائل سینمای ما مشخص می‌شود اما اجرای آنها بعهده کسانی است که سمت‌های اجرایی دارند. درمورد بررسی سناریوها مشکلاتی داشته‌ایم که هنوز مختصری از آنها باقی مانده‌اند، از جمله سناریوها مدت زیادی در نوبت می‌ماندند، گاهی یکسال بعد جواب یک‌سناریو را می‌دادند. نوبت‌های ده‌ماهه و شش ماهه هم بوده است. کسی هم مقصر نبوده است چون سناریو زیاد بود و فرصت خواندن آنها کم. اما ما تلاش کرده‌ایم سریع‌تر پاسخ داده شود و تکلیف سناریوها زودتر مشخص شود.

● برای سناریو ضوابط خاصی نداریم، اما آنچه را که بعنوان ضابطه شاید بتوان نام‌برد، عبارتست از اینکه با فرهنگ مردم ما بیگانه نباشد، برای جامعه آموزنده باشد، انتقادی از یک جریان انحرافی در دنیا باشد، که می‌تواند یک جنبه را شامل شود، فرضا " از انحراف سیاسی یا اقتصادی یا اخلاقی یا فرهنگی و اجتماعی انتقاد کند و آنچه در دنیا بعنوان جریانهای ضدانسانی مطرح است. نکتهٔ دیگری که در سناریو حتما " باید رعایت شود اصول درام است. بافت دراماتیک سناریو باید درست باشد. موضوع سناریو ممکن است خوب باشد اما اگر فرم درستی نداشته باشد وقتی که بصورت فیلم عرضه شد با آنکه ایدهٔ اصلی خوبست، آن فیلم مبتذل خواهد بود. یا اگر سناریویی موضوع زشتی برهنگی را عنوان می‌کند نباید به وسیلهٔ زن بی‌حجات آنرا نشان بدهد و مواردی از این قبیل . . . خوشبختانه اخیرا " در هیات دولت آئین‌نامه‌ای به‌تصویب رسیده است که درآن کلیات آنچه در یک فیلم باید رعایت شود، ذکر شده است. آنچه از این آئین‌نامه مستفاد می‌شود اینست که کلا " باید برای جامعه سودمند باشد، توهین به ادیان رسمی کشور نباشد برای جریانهای انحرافی در دنیا، مثل آمریکا - شوروی و قدرتهای استکباری - مکاتب انحرافی و امثال آن تبلیغ نکند، برخلاف شرع نباشد، توهین به مقدسات و سنت‌های مردم نکند و اصولا " آنچه باید در انتخاب فیلم‌های خارجی و داخلی رعایت شود آموزشی بودن آنهاست. یعنی یک فیلم صرفا " برای سرگرمی انتخاب نمی‌شود هرقدر هم از نظرفیلم‌برداری و تصویر قوی باشد. اینگونه فیلم‌ها از نظر ما تجارتی‌اند و معمولا " اجازهٔ نمایش نمی‌گیرند. فرضا " پنج میلیون تومان برای فیلمی سرمایه‌گذاری می‌کند توقع سودی از این سرمایه را داردوگرنه، یک حساب سرانگشتی اگر این سرمایه را در کاری دیگر بگذارد مسلما " برایش سودآورتر خواهد بود. ماهم می‌گوییم آقا تو سودت را ببر اما با رعایت ضوابطی که ما میگوئیم. ما نمی‌گوئیم حتما این سوژه را داستان کن و بر پردهٔ سینما نشان بده. در انتخاب موضوع هم آزادی اما نه تا آن‌حد که مخالف ارزش‌های فرهنگی ما فیلم بسازی، یا اصلا " فیلمی بسازی که ارزش فرهنگی نداشته باشد و آموزشی نباشد.

در مورد هنرپیشه‌ها هم باید بگویم تعدادی از هنرپیشگان هستند که برای ارائه کارشان مجاز نیستند. وقتی مشخصات فیلمی را به وزارت ارشاد ارائه کردند و اسامی هنرپیشگان را

ما فیلمهایی داریم که از نظر تکنیکی با فیلم‌های خوب دنیا رقابت می کنند.

دادند از بازی هنرپیشگان غیر مجاز جلوگیری می‌شود. بعضی از این هنرپیشگان بعد از انقلاب فرصت‌طلبی‌هایی داشته‌اند اما حالا، هم برای جامعه ماهیت آنان روشن‌تر شده است و هم مسئولین حواسشان جمع است و به فیلم‌های بی‌محتوا یا آنهایی که فقط شعار می‌دهند، اجازه نمایش داده نمی‌شود. نمونه‌هایی ازاین فیلم‌ها را داشته‌ایم، مثلا " فیلم "پنجمین سوار سرنوشت" که متاسفانه تهیه کننده و کارگردان آن، یکی از کسانی است که در نهادی انقلابی فعالیت می‌کند. دراین فیلم دقیقا " فرصت‌طلبی رعایت شده است. . . یا در فیلم قیام که مدتی هم پروانهٔ نمایش داشت که بعد لغو شد.

● طبیعی است که بعد از انقلاب هم سینما تجاری بوده است وبرای اینکار از هنرپیشه‌های‌مشهور، یا از سوژه‌های روز حتی توجه به زمان نمایش برای سود بیشتر، استفاده شده است. خیلی روشن است، تهیه‌کنندگان فیلم بیشتر بدنبال سود هستند، در دنیا هم همین‌طور است و خیلی کم هستند تهیه‌کنندگانی که بیشتر به‌مسائل فرهنگی توجه دارند. معمولا " فیلم‌های صرفا " فرهنگی را دولت یا بخش‌های نیمه‌دولتی تهیه می‌کنند هدف از تهیهٔ آنها هم عرضهٔ دیده و تفکر خودشان و القا و بیان آنست. ولی اگرمنظور از تجاری بودن سودبردن از راه صنعت سینماست، از نظر ما هم اشکالی ندارد. مسلما " کسی که

بخش خصوصی باید فعالتر باشد که هم با قیمت ارزانتری فیلم را تهیه کند و هم با کیفیت بهتر.

● اظهارنظر گرفتن‌های مختلف از مسئولین غیرمتخصص هم کار همان گروه از عناصر فرصت‌طلب است که وقتی فیلم‌شان در این واحد پذیرفته نشد، میروند نظرشخصیتی را که مورد احترام است، جلب می‌کنند... و پس از گرفتن نظر مساعد، علیه ما اقدام می‌کنند و میگویند وقتی ایشان تایید کرده‌اند شما چکاره‌اید. امیدوارم در این مورد برداشت اشتباهی نشود و مسئولین دیگر با حسن نظر با آن مواجه شوند، اما اصولا" از اظهار نظر درمواردی که آشنایی و تخصص درآن ندارند، باید خودداری کنند یا لااقل اظهارنظر قطعی نکنند و اجازه ندهند که افراد چاپلوس و متملق با پنهان‌کردن شخصیت واقعی‌شان از آنها سوء استفاده کنند... و اجازهء فرصت طلبی به‌این‌جور افراد ندهند.

اتفاقا" دراین رابطه افرادی را که می‌خواستند از این طریق فیلمی را به نمایش بگذارند، رسوا کردیم. رفته بودند و تائید یکی از شخصیت‌های مورداحترام را گرفته بودند و در رد نظر ما، تائیدایشان را ارائه می‌دادند. ما سوابق آنها را برای این شخصیت‌ها فرستادیم، موارد اشکال فیلم را هم توضیح دادیم و ایشان هم نظر ما را پذیرفتند و فیلم هم متوقف شد. البته منکر این نمی‌شوم که با استفاده از همین روش مسئولین این واحد را تحت فشارقرارداده‌اند وبرای مدت محدودی فیلم‌هایی را اکران کرده‌اند.

● تصویر کردن فجایع ومظالمی که در گذشته بوده، منهم معتقدم که کار درستی است و این نه تنها عقیدهء من است که شاید خیلی از مسئولین موافق آن باشند. امام در یکی از بیاناتشان فرمودند: "آن جنایات گذشته باید برای مردم یادآوری شود، وقتی که یک پاسبان به‌بازار می‌آمد کسی نمی‌توانست نفس بکشد حالا شما یادتان رفته است".

برای یادآوری این خاطرات - حتی اگر این نسل هم بخاطر دارد، برای آیندگان و اینکه بدانند پدرانشان چه مبارزه‌ای کرده‌اند و درچه راهی کشته شده‌اند و چه مشکلاتی را تحمل کرده‌اند تا به اینجا رسیدیم، باید جای خاص در سینما وجود داشته باشد. اما تصویر این فجایع وانتخاب موضوع و مسایلی که باید مطرح شود با ضوابط نمایشی امروز ما باید تطبیق کند. ما نمی‌توانیم برای آنکه عیش و عشرت آن زمان را تصویر کنیم کافه‌های آن دوره را با خوانندگان و مشروب‌هایی که صرف می‌شد و زدوخورد بعدش، به نمایش بگذاریم. خود کسانی که دست‌اندرکار هستند می‌دانند چگونه آنها را هم بیان کنند، بعضی جاها را می‌شود فقط دیالوگ گذاشت یا با تصویرهای دور و محو و نشان‌دادن سایه و از این قبیل که فیلمسازان بهتر می‌دانند.

● فیلم‌هایی که بعد از انقلاب تهیه شده‌اند بهیچوجه مطلوب نیستند و به دلیل مشکلاتی که همهء آنها را نمی‌توانم بیان کنم، از جمله سیاست‌زدگی در هنر، که هنوز هم ادامه دارد، سینمای ما راه خود را نیافته است... راه درازی پیش روداریم. اما در این راه قدم برداشته‌ایم و امیدواریم بحد مطلوبی از نظر تولید برسیم.

● یک دلیل اقبال موضوع‌های تاریخی اینست که کارگردانان‌فکر می‌کنند اگر بخواهند سوژه‌های روز بسازند یا از سوژه‌های قبل از انقلاب استفاده کنند، باید زن را بدون حجاب نمایش دهند. و در اینصورت پروانهء نمایش نخواهند گرفت بهمین دلیل از این سوژه استفاده می‌کنند که چنین مسایلی را ندارند، که البته کاردستی نیست، می‌توان هم آن سوژه‌ها را انتخاب کرد وهم ضوابط‌را رعایت نمود.

● در مورد اجازهء نمایش فیلم باید بگویم که وزارتخانه با آن برخورد قاطع و جدی دارد.

از ادارات کل ارشاد در استانها نظرخواهی می‌شود و این نظرخواهی‌ها به‌شورای نظارت‌میرسد واگر مسالهء خاصی باشد، حل میشود. ولی اگر ادارهء کل استان باز هم نیاز به‌حک و اصلاح دید وظیفه دارد آنرا انجام دهد و اینکار غیرمنطقی نیست. البته مسئولیت اینکار با ادارهء کل‌ارشاد است و نه یک نهاد دیگر که اصلا" با فیلم و سینما سروکار ندارد، مثلا" سپاه پاسداران و جهاد سازندگی یا دادگاه مبارزه با منکرات نباید به‌این کار مبادرت کنند. مساله باید در سطح کشور هماهنگ باشد و بطور یکنواخت انجام بگیرد. اداره کل ارشاد استانی اعلام می‌کند که برای مردم این استان بازیگری زنان در فیلم تا این حد هم قابل قبول نیست، همین اداره وظیفه دارد فیلم را اصلاح کند ولی در این مورد با همهء استانهای دیگر هماهنگ نخواهد شد، چون این مسالهء یک استان است و نه مناطق دیگر.

اگر بخواهیم بسوی انسجام کامل برویم، نهادهای دیگر هم نظر اصلاحی‌شان را باید به این وزارتخانه اطلاع دهند و دراین‌جا تصمیم‌گیری شود.

● ما فیلم‌هایی داریم که ازنظر تکنیکی با فیلم‌های خوب دنیا رقابت می‌کنند و فیلمسازانی‌داریم

بقیه در صفحه ۵۸



در دست تولید

ملخ‌زدگان

کارگردان: ناصر محمدی‌ه فیلمبردار: فریدون‌قوانلوه بازیگران: فخری خوروش، جعفر والی، هادی اسلامی ،مریم فرخ‌نیا، ناصر واثق، نعمت‌الله گرجی، امیر خسرو، علی امجدی، محمدرضا حکم‌آبادی، منوچهر ولی‌نژاد و ستار داداش‌پوره تهیه کننده: ناصر حکم‌آبادی.

فیلم به بیان واقعیتهای تلخ زندگی روستائی در دوران رژیم گذشته می‌پردازد.



فخری خوروش در نمائی از فیلم "ملخ زدگان"

«ریشه درخون»

آماده نمایش

با مونتاژ فیلم "ریشه در خون" توسط رضا میرلوحی و اتمام صدابرداری، این فیلم هم‌اکنون آخرین مراحل فنی خود را طی می‌کند.

در این فیلم رنگی که تمامی صحنه‌های آن در جنگل‌های لیرسر تنکابن بکارگردانی سیروس الوند توسط رضا بانکی فیلمبرداری شده، فرامرز قریبیان، اکبر زنجانپور، زکریا هاشمی، حمید طاعتی، نعمت گرجی، محمود علیزاده، احمد نصر و جهانگیر الماسی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

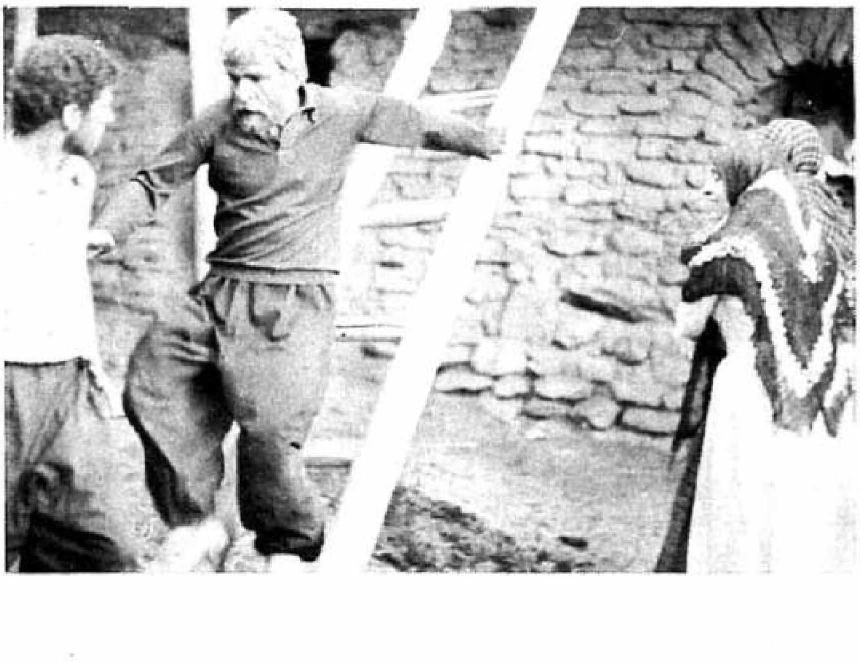
حوادث این فیلم در سال ۱۳۴۳ و دوران مبارزه علیه احیای قانون کاپیتولاسیون در دولت حسنعلی منصور اتفاق می‌افتد.

"ریشه در خون" را "امیر توسل" تهیه کرده است.

«یاد»

نویسنده فیلمنامه وکارگردان: عباس شیخ بابائی‌ه فیلمبردار: ایرج محمودی‌ه بازیگران: مهدی چایانی، سعید سعادت، صادق عاشورلو، احمد طالبی‌نژاد، علی شیعه، اسماعیل‌عمید، حسن‌ترابیان، کیومرث محمودی، آرش ترابیان و صفر عرب‌نژاده رنگی، محصول اداره کل ارشاد اسلامی همدان.

فیلم به بررسی مسائل انسانی در کشاکش جنگ می‌پردازد.



نمائی از فیلم "یاد"

شروع نشد...

تهیه فیلمهای زیر، بدلایل گوناگون به‌تعویق افتاده‌وفیلمبرداری آنها تا کنون شروع نشده است.

• تنوره دیو ـ این فیلم قرار بوددر کارگاه فیلم پویا توسط "کیانوش عیاری" بر اساس فیلمنامه‌ای که خودش نوشته کارگردانی شود، ولی احتمالا تهیه آن در نهاددیگری آغاز خواهد شد.

• ۴۸ ساعت مهلت ـ این فیلم قرار بود بکارگردانی جواد طاهری توسط "محمد هاشم سبوکی" تهیه شود، ولی با وجودیکه بازیگران آن نیز انتخاب شده بودند، بدلیل مسافرت جواد طاهری به آلمان، تدارک مقدمات آن متوقف شده است.

• سنگر خالی نیست ـ قرار بود این فیلم بکارگردانی جمشید حیدری بر اساس فیلمنامه‌ای از سیروس الوند درشرکت فیلمیران‌توسط فرج‌اله‌عبادی جلوی دوربین رود ولی با شروع فیلم "خاک وخون" در این شرکت، تهیه آن به تاخیر افتاد.

• داود نبی ـ با اینکه قسمت‌هایی از فیلم "داود نبی" توسط "فرشید فلک نازی" تهیه شده است، ولی بدلایل پر خرج بودن فیلم و کمبود امکانات مالی، تهیه آن به تعویق افتاده است.

• کاپیتولاسیون ـ در حالی که مقدمات تهیه فیلم "کاپیتولاسیون" در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آماده شده‌بودو قراربود کارگردانی آن توسط کیومرث پوراحمد دربوشهر آغاز شود، ولی بعلت توقف موقت فیلمسازی در بنیاد، فیلمبرداری آن آغاز نشد. سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان اعلام‌کرده است که فیلمبرداری ۵ فیلم بزودی در بنیاد آغاز خواهد شد. احتمالا کاپیتولاسیون یکی از آنها خواهد بود، اما در عین حال، شنیده می‌شود که ممکن است پوراحمد، کاپیتولاسیون را برای تهیه‌کننده دیگری بسازد.

• به‌خاک‌ابراهیم ـ منوچهر مصیری قرار بود کارگردانی این فیلم را در شرکت‌فیلمیران‌آغاز کند، ولی تهیه آن فعلا به تعویق افتاده است.

• مراد، مرادمن ـ این فیلم نیز قرار بود توسط بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان توسط علی اصغر عسگریان آغاز شود.

حماسه مهران در آخرین مراحل فنی

با ضبط موسیقی متن فیلم "حماسه مهران" که توسط "مجتبی میرزاده" ساخته شده، این فیلم آخرین مراحل فنی خود را طی می‌کند.

در این فیلم حادثه‌ای‌وجنگی که توسط "حمید طاهریان" براساس فیلمنامه‌ای از خودش کارگردانی‌شده است، حسین ملکی، مرضیه لشگری، روح‌انگیز مهتدی، حسین شهاب، مهرداد پیربازاری، قاسم حیدری، مجتبی طاهریان، عرش، اقبالپور و مهرداد عسگری نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

"حماسه مهران" که توسط واحد فرهنگی و هنری استانداری ایلام تهیـه شده، قرار است با زیرنویس انگلیسی و فرانسوی درچند کشور خارجی بنمایش گذاشته شود.

جمشید الوندی فیلم را بطریقه رنگی فیلمبرداری کـرده و مهندس اکبر ترکان و مهندس سید محسن خردمند بعنوان مدیران تولید فیلم همکاری داشته‌اند.



حسین شهاب در نمائی از فیلم "حماسه مهران"

«در اسارت» آمادهٔ نمایش

فیلم در اسارت ساختهٔ حسین کامران که توسط علی باقری فیلمبرداری شده است آماده نمایش شد. در این‌فیلم که مشکلات‌اعتیاد در خانواده را مطرح می‌کند و فیلمنامه آن توسط "داوداسماعیلی" نوشته شده است. داود اسماعیلی، سمیه سالار، امیر زمانی، ارجمند، اصغر زمانی، عبدالرضاساعتچی‌فرد، علیرضا برخورداری، مجید خلفی و حسین کامران نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

"در اسارت" را عبدالرضا ساعتچی فرد تهیه کرده است.



افرندنیا ، آریا ، قریبیان ، و ملاقاسمی در "پایگاه جهنمی"

مشکل «پایگاه جهنمی»

فیلم "پایگاه جهنمی" ساخته اکبر صادقی برای تهیه دو صحنهٔ باقیمانده با مشکل مواجه شده‌است. این دو صحنه می‌بایست زیر آب فیلمبرداری شود ولی گویا دوربینی برای فیلمبرداری زیر آب، در ایران وجود ندارد. به این خاطر سازندگان فیلم بفکر ساختن یک آکواریوم بزرگ افتادند اما ساخت چنین آکواریوم بزرگی که چند بازیگر داخل آن شنا کنند و عملیاتی انجام دهند، هزینه بسیار سنگینی دارد. بنابراین تصمیم گرفته شده که این صحنه‌ها درون استخر فیلمبرداری شود و چنانچه حاصل کار شکل مطلوبی نداشت، وضعیت تغییر کند.

پایگاه جهنمی را فریدون قوانلو فیلمبرداری و فرامرز قریبیان، حسین ملاقاسمی، کاظم افرندنیا، علی محزون، جمشید آریا و ذکریا هاشمی در آن بازی کرده‌اند.

«مترسک»

دومین محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان غربی با نام "مترسک" در ارومیه جلوی دوربین رفت.

در این فیلم رنگی که توسط حسن محمدزاده کارگردانی می‌شود، فخری خوروش، هادی اسلامی، حسین کسبیان، مهرانگیز مهتدی، پری اقبالپور، جیران شریف، اکبر نوذری، محمدرضا مرسلی و یوسف صمدزاده ایفای نقش می‌کنند.

فیلمنامه "مترسک" را مهدی معدنیان نوشته و فضل‌اله فعال‌نوری فیلمبرداری آن را بعهده دارد. فیلم داستان نامادری فداکاریست که گرفتار بدگمانی فرزندخوانده‌اش است. بچه، مترسکی از نامادری در ذهن خود دارد مبارزه‌ای را علیه او شروع می‌کند تا جائیکه خودش از نظر خلق و خو به یک نامادری تبدیل می‌شود.

"مترسک" نیز مانند فیلم "حصار" به دو زبان فارسی و ترکی در سینماها به نمایش گذاشته خواهد شد. مدیر تولید هر دو فیلم "یوسف صمدزاده" است.

«هودج»

کارگردان: مجید مجیدی•
فیلمبردار: فریدون قوانلو• بازیگران: محمد کاسبی، بهزاد بهزادپور، نبی‌الله بابائی، حبیب رجبعلی•
تهیه کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی • ۱۶ میلیمتری

داستان فیلم، درباره‌ٔ خانواده‌ایست که فرزندشان به شهادت می‌رسد.

«مدار بسته»

سازمان سینمائی تعاون تهیه فیلم "مدار بسته" به کارگردانی رحمان رضائی را آغاز کرد. در این فیلم که به بیان مسائل و مشکلات مسکن می‌پردازد، حبیب اسماعیلی، جعفر والی، نعمت گرجی، مهری ودادیان، منوچهر افسری، تانیا جوهری، نصراله برادران و محمود بهرامی نقش‌های اصلی را ایفا می‌کنند. علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری "مدار بسته" را بعهده دارد. سازمان سینمائی تعاون، اکنون فیلم بازجوئی ساختهٔ محمدعلی سجادی را آماده نمایش دارد.

پخش فیلم

حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تصمیم گرفته است که امور پخش فیلمهای تولیدشده در آن حوزه را، خود انجام دهد. یکی از مسئولان این حوزه اعلام کرد "این اقدام برای کوتاه کردن دست واسطه‌های پخش فیلم صورت گرفته است".

واحد پخش فیلم حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، با تکثیر و پخش فیلمهای "مرگ دیگری"، "سقا"، "دوباره میخوانم"، "فتح‌المبین"، "شاه کوچک" و کپی ۱۶ میلیمتری فیلم "توبه نصوح" با قیمت تولید جهت نهادها، و پخش فیلمهای سینمائی "توجیه"، "توبه نصوح"، "استعاذه" و "دو چشم بی‌سو" به مراکز سینمائی، فعالیت خود را آغاز کرده‌است. وی در پایان افزود:

"بزودی جهت نمایش فیلمهای سینمائی این حوزه هنری در روستاها از فیلمهای سینمائی دیگر این مرکز کپی ۱۶ میلیمتری تهیه و پخش خواهد شد. نهادها و مراکز سینمائی می‌توانند برای تهیه فیلمهای حوزه با واحد پخش‌فیلم (تلفن ۸۳۱۱۴۰) تماس بگیرند".

هفته بزرگداشت پرویز فنی‌زاده

تجلیل نابهنگام





وزارت ارشاد اسلامی و بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، از پانزدهم تا بیست و یکم آذرماه امسال، یک "هفتهٔ فیلم" در بزرگداشت پرویز فنی‌زاده ـ هنرمند فقید سینما و تئاتر ـ در سینماهای فرهنگ و آفریقا برپا کرد.

چهارسال پس از مرگ ناباورانه فنی‌زاده، این بزرگداشت نابهنگام نیز، به همان اندازه باورنکردنی می‌نمود: انتخاب زمان برپائی این هفتهٔ فیلم، مناسبتی نداشت. نه سالگرد تولد او بود، و نه سالمرگش. فیلمها، بجز چهار فیلم فنی‌زاده، تعدادی فیلم خارجی بود که گزینش آنها برای نمایش در بزرگداشت فنی‌زاده، بی‌منطق بود. از آن گذشته، هفته فیلم، بسیار سریع و بی‌مقدمه برگزار شد.

بزرگداشت هنرمندانی همچون فنی‌زاده، با همهٔ قوت و ضعفهایشان، اقدامی ستودنیست، هرچند پس از سه سال سکوت دربارهٔ او، به شرط آن که اگر سال دیگر خانواده‌اش نیازی به کمک نداشته باشد، بزرگداشت فنی‌زاده فراموش نشود. به نظر می‌رسد که شتاب در برگزاری این هفتهٔ فیلم ـ طوری که انتظار تا سالمرگ فنی‌زاده نیز طولانی می‌نمود ـ در همین نکتهٔ آخر نهفته است.

هنگامی که تصمیم به برگزاری هفته بزرگداشت فنی‌زاده قطعیت یافت، قاعدتا نخستین فیلمهائی

بقیه در صفحه ۶۶

فنی‌زاده در نگاهی گذرا

۱۳۱۶ ـ تولد
۱۳۳۵ ـ ورود به کلاسهای هنرپیشگی وزارت فرهنگ و هنر.
۱۳۳۹ ـ شروع کار در روزنامهٔ اطلاعات، به عنوان مصحح.
۱۳۴۲ ـ بازی در "خشت و آینه" ساختهٔ ابراهیم گلستان.
۱۳۴۵ ـ ورود به ادارهٔ برنامه‌های تئاتر ـ ازدواج.
۱۳۴۸ ـ بازی در فیلم "گاو" ساختهٔ داریوش مهرجوئی.
۱۳۵۱ ـ بازی در فیلم "رگبار" ساختهٔ بهرام بیضائی.
۱۳۵۲ ـ دریافت جایزهٔ سپاس بخاطر بازی در فیلم رگبار ـ بازی در فیلم "تنگسیر" ساختهٔ امیر نادری.
۱۳۵۳ ـ بازی در فیلم "گوزنها" ساختهٔ مسعود کیمیائی.
۱۳۵۴ ـ بازی در سریال "سلطان صاحبقران" ساختهٔ علی حاتمی.
۱۳۵۵ ـ بازی در فیلم "شام آخر" ساختهٔ شهیار قنبری.
۱۳۵۶ ـ بازی در فیلمهای "بوف کور" و "زندگی صادق هدایت" ساختهٔ کیومرث درمبخش، سریال "دائی‌جان ناپلئون" ساختهٔ ناصر تقوائی و فیلم "جمعه" ساختهٔ کامران قدکچیان.
۱۳۵۷ ـ بازی در فیلم "باغ بلور" ساختهٔ ناصر محمدی.
۱۳۵۸ ـ بازی در صحنه‌هائی از فیلم "اعدامی" ساختهٔ باقر خسروی.
۴ اسفند ۱۳۵۸ ـ مرگ.

فیلم کوتاه

واژه

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: بهرام علیان ه فیلمبردار: حسن باقری ه تهیه کننده: بهروز جلیلی ه شانزده میلیمتری، رنگی.

داستان فیلم در سال ۱۳۵۰ در تهران اتفاق می‌افتد. یکی از تیم‌های فوتبال جنوب شهر قرار است در یک مسابقه با تیم آمریکائی‌های مقیم تهران ظاهر شود. در جریان مسابقه حوادث پیش‌بینی نشده‌ای بوقوع می‌پیوندد.



واژه

غلام، چرا سیگاری شدی؟

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: شهاب رضویان ه فیلمبردار: هادی شایسته ه صدابردار: محمد رهبر ه هشت میلیمتری ه تهیه‌کننده: انجمن سینمای جوانان همدان.

پسرجوانی باتفاق دوستش سر چهارراه مشغول کشیدن سیگار است که ناگهان پدرش سرمی‌رسد. پدر پس از تنبیه فرزندش سیگار را از او می‌گیرد و به راه می‌افتد، اما پس از طی چند قدم، سیگار را به لب خودش می‌گذارد.

سرود مقاومت

کارگردان: منوچهر حقانی پرست ه نویسنده فیلمنامه: مجتبی متولی ه فیلمبردار: محمد امینی ه مدت فیلم: ۱۵ دقیقه ه رنگی، ۳۵ میلیمتری ه تهیه کننده: اداره کل تولید فیلم و عکس و اسلاید وزارت ارشاد اسلامی.

فیلم، روایتی از جنگ است. در این فیلم، جنگ از دید یک کودک خرمشهری که شاهد لحظات قبل از جنگ، هجوم دشمن به خرمشهر و حوادث بعد از آن است، به تصویر کشیده می‌شود.



سرود مقاومت

توهم

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: **فرزاد موتمن ه فیلمبردار: هلن حقانی‌راد ــ بازیگران: منظر مزینانی رامین مزینانی و فرزاد موتمن ه سوپر**

هشت، رنگی، داستانی، ۳۰ دقیقه.
افراد یک خانواده، بعد از انقلاب توهمات خود را در تضاد با واقعیتها می‌بینند. مرد جوان خانواده علاقه زیادی به فیلمسازی دارد اما موضوع‌هایی که او در ذهن خود می‌پروراند، به هدف مشخصی منتهی نمی‌شود و رویدادهای گوناگونی زندگی آنها را به مسائل پیچیده‌ای می‌کشاند.

عزیمت

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: علی ذوالفقاری — ۴۵ دقیقه، رنگی، تهیه کننده: امور تربیتی آموزش و پرورش منطقه بجستان (خراسان).

دو دانش‌آموز بدور از چشم خانواده به عزم جبهه حرکت می‌کنند و طی ماجراهایی در کویر براثر تشنگی به شهادت می‌رسند.

بمب ساعتی

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمدرضا غفاری، بازیگران: علی کریمی، سیدسومی مرتضوی، فیاض موسوی، ناصر عونی و سیدمحمد مرتضوی، تهیه‌کننده: انجمن‌سینمای جوانان زنجان، ۲۵ دقیقه، هشت میلیمتری.

بمبی در زیر اتومبیل یکی از شخصیتها کار گذاشته می‌شود، اما بمب بدست پسربچه‌ای می‌افتد و ...



توهم



بمب ساعتی

سفال‌سازی

نویسنده و کارگردان: هلن حقانی‌راد، فیلمبردار: فرزاد موتمن سوپر هشت، رنگی، مستند، ۱۵ دقیقه.

در این فیلم ضمن نشان‌دادن آثار تاریخی سفال از مناطق مختلف به تاریخچه سفال‌سازی پرداخته می‌شود.

گمشده‌شهیدم

براساس تئاتر "حقیقت رابگو" نوشته مصطفی گوهری، فیلمی بطریقه ۱۶ میلیمتری جلوی‌دوربین رفته است که احمد ذاکری کارگردانی آنرا بعهده دارد.

دراین فیلم که توسط شهروز محمدزاده بطور رنگی فیلمبرداری می‌شود، احمد ذاکری، کاظم محمودی، اصغر صابرزاده، میترا کلاتی، راحله اشرفی و رضاپاک سیرت نقشهای اصلی را بعهده دارند.

این فیلم که "گمشده شهیدم" نام دارد توسط صمد عبدالهی تهیه شده است.

فیلم درباره دختریست که‌به دنبال برادر ناتنی‌اش می‌گردد.



گمشده شهیدم



سفال‌سازی



در تلویزیون

داستان ریاضی‌دانان

مجموعه تلویزیونی "داستان ریاضی‌دانان" در سه قسمت برای شبکه‌اول تهیه می‌شود. این مجموعه، هر کدام به مدت یکساعت در مورد شرح زندگی سه دانشمند وریاضیدان ایرانی (ابوریحان بیرونی، خیام و غیاث‌الدین کاشانی) است.

قسمت اول این مجموعه در مراحل پایان فیلمبرداری است و زندگی ابوریحان بیرونی را ازکودکی تا مرگ، بازسازی می‌کند. نکته قابل اهمیت در شیوه ساختن این فیلمها، توجه به تصاویر مینیاتور ایرانی است که در تمامی زمینه‌ها از قبیل لباس، گریم، میزانس‌ها، دکور و غیره، رعایت شده است.

نویسنده و کارگردان این مجموعه محمدعلی طالبی، فیلمبردار آن رضا رضی و گریمور، فرهنگ معیری است. موسیقی متن داستان ریاضی‌دانان را محمدرضا علیقلی ساخته و بازیگران آن رضا ژیان (به نقش ابن‌سینا)، علی نجات (به نقش ابوریحان)، اکبر عبدی (به نقش سلطان محمود)، محبوبه بیات مصطفی لاجوردی و حمید جبلی هستند.



پشت صحنه مجموعه تلویزیونی "داستان ریاضی‌دانان"

برنامه‌های کانون پرورش فکری درتلویزیون

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تهیه برنامه‌های تازه‌ای را برای تلویزیون تدارک می‌بینند که طی آن فیلم‌های کوتاه ساخته‌شده در این کانون از تلویزیون پخش خواهد شد. دراین برنامه فیلمهائی از عباس کیارستمی، شاپور قریب، مسعود کیمیایی و ... به نمایش گذاشته خواهد شد و مورد نقد و بررسی روانشناسانه قرار خواهد گرفت.

تدارک سریالهای بلند

گروه فیلم و سریال و تئاتر شبکه اول تلویزیون در یک برنامه‌ریزی بلندمدت تهیه سریال‌های تازه‌ای را تدارک می‌بیند. این سریال‌ها قرار است دارای زمینه‌ای خانوادگی و اجتماعی باشند و بخشی از نیازهای چندساله تلویزیون به فیلم و سریال را پاسخگو خواهد بود.

هم‌اکنون گروهی از برنامه‌سازان تلویزیون مشغول نوشتن فیلمنامه و تدارک فیلمبرداری این سریال هستند.

«چشم‌اندازی به سینما»

برنامه سینمائی شبکه اول تلویزیون با نام "چشم‌اندازی به سینما" بزودی از این شبکه پخش خواهد شد. این برنامه که فیلم‌ها و رویدادهای سینمائی را بشکل تازه‌ای مورد بررسی قرار خواهد داد، توسط نورالدین نیک‌روش تهیه می‌شود و اولین سری آن در سیزده قسمت نمایش داده می‌شود.

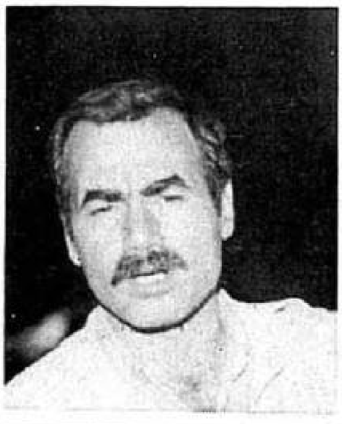
"چشم‌اندازی به سینما" را ابوالحسن داودی و فرید مصطفوی کاشانی کارگردانی می‌کنند.

«آن روی سکه»

پخش سری دوم برنامه سینمائی جادوی سینما با نام "آن روی سکه" از شبکه دوم تلویزیون آغاز شد.

در این برنامه که با شکل و محتوای تازه به بیان مسائل تکنیکی سینما می‌پردازد، قسمت‌هائی از فیلم‌های خوب تاریخ سینما بنمایش گذاشته می‌شود و حاوی گزارشهائی از پشت صحنه سریال‌ها و فیلم‌های تلویزیونی و سینمائی است. مجری این برنامه "اکبر عالمی" است.

گفتگو با «حسین زندباف» کارگردان فیلم «مرگ سفید»



"مرگ سفید" دومین فیلم بلند "حسین زندباف" است. فیلم اولش "دست شیطان" را نیز که دارای موضوعی پلیسی ـ جاسوسی بود، زندباف پس از انقلاب ساخته است. زندباف دانشجوی دوره اول مدرسه عالی تلویزیون و سینما بوده اما تحصیل در این مدرسه را به دلایلی نیمه‌کاره گذاشت. سپس سه سال در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، کار اداری می‌کرده ولی علاقه به سینما او را به دستیاری فیلم‌های "ملکوت" عزیز قرقی و سریال تلویزیونی "سمک‌عیار" کشاند.

آنچه می‌خوانید، حاصل گفتگوی ما با او، دربارهٔ آخرین فیلمش، "مرگ سفید" است.



زندباف درحال رهبری زنجانپور درصحنه‌ای از فیلم

فیلم اگر بر مردم تأثیر نگذارد، بی‌ارزش است

■ "مرگ‌سفید" نسبت به کار اولتان، فیلم بهتر و صمیمی‌تریست اما دارای کاستی‌هائیست که قسمت مهمی از آن به فیلمنامه مربوط می‌شود. فیلم در تصویر فضائی که قصه در آن اتفاق می‌افتد، ناتوان است. آدمها شناسنامه ندارند. در حالیکه شما در لحظه‌هائی از فیلمتان، مفهوم مورد نظرتان را به اختصار و شکل درست، القاء کرده‌اید اما چنین خصوصیتی در کل فیلم گسترش نیافته است. مثلا در آغاز فیلم که ایوب (اکبر زنجانپور) می‌گوید "اگر دنبال قاچاق بروم، پول دوا و دکتر بچه را از کجا بیاورم؟"، نشان می‌دهد که موقعیت و شرایط اقتصادی و اجتماعی، قاچاق مواد مخدر را به او تحمیل کرده است. و یا آن ستوان ژاندارم ـ با بازی خوبی که بازیگرش دارد ـ در یک صحنه و با یک جمله که غیرواقعی و شعاری هم نیست، نشان می‌دهد که در میان آنها هم غمخوار مردم وجود دارد. همچنین یکی دو نما از یکی از قاچاقچیان که او را ناراضی از کارش نشان می‌دهد. اما این ویژگی در فیلم شما گسترش نیافته است.

ـ عرض شود که قسمتی از ایرادهای شما را می‌پذیرم، ولی دربارهٔ آن یک حرف کلی دارم.

اولا مسئلهٔ امکانات فیلمسازی و وجود شرایطی که کارگردان فارغ از تمام مشکلات و مسائل بتواند فقط به ساخت فیلمش فکر کند و دائما دلشورهٔ نبودن وسایل و ... را نداشته باشد، حدیث مفصلی است.

در ثانی توجه به این قضیه داشته باشید که شما دارید با کارگردانی از سینمای ایران با تمامی این مشکلات و درگیری‌هایش گفتگو می‌کنید، کارگردانی که البته "مرگ سفید" دومین کار فیلمسازی اوست.

در سینمای حرفه‌ای تمام دنیا، تهیه‌کننده انتظار دارد وقتی برای فیلمی سرمایه‌گذاری می‌کند، دست‌کم سرمایه‌اش برگردد. اما رسالت کارگردان چه می‌شود...؟ جواب این مردمی را که دو ساعت وقتشان را توی سالن سینما می‌گذرانند تا فیلم ببینند چه باید داد؟

به اعتقاد من، فیلم دیدن بدون آنکه اثری مثبت در ذهن تماشاچی بگذارد خیلی مسخره است. عده زیادی معتقدند فیلمی که بار معنوی دارد، باید دور و بر گیشه‌اش را خط کشید. ولی من این حرف را قبول ندارم، چون "فیلم درست" می‌تواند با مردم رابطه برقرار کند و آنها را به سینما بکشاند، حرفش

را بزند و سرمایه‌اش را هم برگرداند.

اما برگردیم به خود فیلم: در این فیلم ما دو شخصیت اصلی را در کنار هم داریم. یکی ایوب است که در زندگی خیلی شخصی فکر می‌کند، در حالیکه عبدل (هادی اسلامی) بیشتر به زندگی اجتماعی و به مردمش توجه دارد. او به این خاطر به قاچاق کشیده می‌شود که بتواند به زندگی اجتماعی و مردمش کمک کند و قدمی برای خدمت به مردم عقب‌افتاده بندر بردارد.

■ خوب، این که بدتر شد! عبدل از نظر شما مردمی فکر می‌کند، دلش می‌خواهد برادرش دکتر شود و به داد مردم محروم بندر برسد اما همین آدم مردم‌دوست، کار قاچاق مواد مخدر می‌کند. و به یقین می‌توان گفت هیچ قاچاقچی یافت نمی‌شود که نداند مواد مخدر برای مردم زیانبار است. این دوگانگی را چگونه توجیه می‌کنید؟

ـ اگر آگاهی داشت که مسلما به این کار دست نمی‌زد. کما اینکه در آخر فیلم. آن حالت به او دست می‌دهد. همچنین ایوب با رسیدن به آگاهی، از پولهای کلانی که می‌تواند زندگیش را دگرگون کند می‌گذرد و تمام رویاهای شیرینش با بر باد دادن هروئین‌ها بر باد می‌رود. از طرف دیگر، همانطور که می‌دانید سینما به فیلمساز امکان می‌دهد در کارش اغراق کند. در فیلمسازی باید روی نکات کوبنده تاکید بیشتری بشود، روی این اصل مخصوصا اصرار داشتیم که آنها را نسبت به کارشان بیگانه نشان دهیم.

کسی که قصه فیلم ما را نوشته خودش اهل همین بندر است. او فرهنگ و صفا و سادگی مردمش را خوب می‌شناسد.

■ صفا و سادگی مردم قبول، ولی این سادگی را نمی‌شود بزور به هر کس که اهل بندر است چسباند، شما معتقدید در این بندر همه ساده‌اند. قاچاقچی بندر ساده است، معتادش ساده است، تبهکارش هم ساده است این درست نیست.

قاچاقچی فیلم شما جنس را نمی‌شناسد، معتاد فیلم هم نسبت به تهیه مواد بیگانه است. ابراهیم ـ برادر عبدل ـ زمانی که برای تهیه هروئین می‌رود و قاچاق‌فروش همیشگی را پیدا نمی‌کند، دست از پا درازتر به خانه برمی‌گردد و نمی‌داند در شهری چون تهران که معتادان تمامی خیابانهای جمشید و اطراف آن را پوشانده‌اند، از کجا هروئین گیر بیاورد.

ـ عرض شود که آدمهای فیلم ما یک نمونه خاص خودشانند، به اعتقاد ما توی جماعت قاچاقچی و معتاد هم آدم‌های خوب وجود دارد. اما باور ما این است که در یک منطقه‌ای از جغرافیای جهان اگر مواد مخدر تولید یا وارد نشود امکان ندارد کسی معتاد شود. ما در این فیلم چند موضوع را در کنار هم گرفته‌ایم. یکی شرایط اجتماعی است، یکی سادگی. "ابراهیم" شرایط اجتماعی خاص خودش را دارد. او با خودش دوگانه است. دلش می‌خواهد ترک کند ولی نمی‌تواند. او مثل هر معتادی مرتب با خودش کلنجار می‌رود بلکه بتواند ترک کند.

البته من ادعا نمی‌کنم فیلمنامه ایده‌آل است. حتما ضعف‌هایی هم دارد ولی آگاهی تماشاگر در درجه اول قرار دارد. و از طرفی فیلم باید بتواند روی همهٔ بینندگانش اثر بگذارد.

■ شخصیت‌های فیلم، همانطور که ذکرش رفت، بدون هیچگونه زمینه‌ای معرفی می‌شوند، در خلوت خودشان، وقتی حرف از زندگی و آرمان و گذشته‌شان پیش می‌آید یکدفعه فیلسوف و شاعر می‌شوند و دوباره همان جملات قصار فیلم فارسی پشت سر هم قطار می‌شود. یا در صحنه‌ای، دست همدیگر را می‌گیرند و دور اتاق می‌چرخند. آدمهائی مثل عبدل و ایوب، حتی به هنگام شادی، کی چنین عکس‌العملهائی نشان می‌دهند؟

ـ گفتم، در سینما باید گاهگاهی "اغراق" کرد، چون ما از نظر تکنیک هنوز به آن حد نرسیده‌ایم که بدون اغراق، بیشترین حرفمان را بزنیم.

■ ایرادی ندارد، ولی حرف خودشان را بزنند. نه اینکه یکدفعه شکسپیر شوند.

ـ گفتم که می‌خواستیم روی مسائل "اغراق" کنیم و در این حالت هم طبیعی است که حرفها از خودشان فاصله بگیرد. شما فیلمهای اروپائی را ببینید، تلویزیون فیلمی نشان داد در یکی از این فیلم‌ها دو تا بچه حرفهائی می‌زدند که هیچ آدم بزرگی نمی‌گوید.

■ باید قالب و فرهنگی که فیلم در آن ساخته شده در نظر گرفت. این دلیل نمی‌شود که شما هم همین کار را بکنید. وقتی ایوب با آن حالت تئاتری دستهایش را بلند می‌کند و توی آن قایق شکسته داد می‌زند: "می‌خوام با این مشت‌ها بزنم توی فرق این دنیای ظالم"، یا جملات قصار: "دل ما مث یه دریاس و دردامون مث کشتی رو دریا سفر می‌کنن" و ...

این‌ها حرف ایوب نیست. این حرکتها به ایوب و عبدل نمی‌چسبد که دور اتاق برقصند و مرتب با یادآوری رویاهایشان قطعه‌های رومانتیک دکلمه کنند.

ـ به نظر من رابطه شما با تماشاچی داخل سینما کم است. من با آن رویاها و رقص قهرمانهای فیلم بیشترین اثر را روی تماشاچی گذاشتم. حرفهای فیلم به دل مردم نشسته بود. پیام فیلمساز باید درست باشد. اگر این نباشد به مردم خیانت کرده است.

■ ببینید آقای زندباف، شما بیش از حد روی شعار دادن در فیلمتان اصرار می‌ورزید. تماشاچی اگر به آن حد آگاهی که شما فکر می‌کنید رسیده باشد، دیگر احتیاج به پیام و شعار ندارد. از طرفی پیام دادن به وسیله شعارهایی مثل آنچه در فیلم شما وجود دارد، کار سینما نیست. این شعارها را می‌توانید بدهید چاپ کنند و مثل اعلامیه بین مردم پخش کنید که قاچاق چیز بدی است، خانه‌خراب‌کن است، و آخر و عاقبتی ندارد. ولی پیام دادن به وسیلهٔ سینما، با این کار متفاوت است. فیلم شما در نشان دادن باندهای قاچاق و درگیریهای آنها موفقیت بیشتری،



"گاهی در سینما باید اغراق کرد." زنجانپور و اسلامی در نمائی از فیلم

دارد تا آدمهای اینطرف قصه. در این فیلم دهها باند مختلف را نشان می‌دهید که آدمها مرتب کله‌گنده‌تر می‌شوند. سر و لباس شیک و معماری خیره‌کننده خانه و استخرخانه‌شان بیشتر توجه‌تماشاچی را جلب می‌کند تا وضعیت ایوب و عبدل و ابراهیم. ما از زندگی این مردم ساده و از ارتباطشان، فرهنگشان چیزی در فیلم نمی‌بینیم در حالیکه آنطرفی‌ها ــ آدمهای بد فیلم ــ روابط درست‌تری دارند. فرهنگ این‌ها خیلی بیشتر به تماشاچی القا می‌شود تا آن آدمهای ساده.

ــ من با نشان دادن باندهای قاچاق می‌خواستم اشرافیت و جامعهٔ وابسته، و سرمنشاء قاچاق مواد مخدر را نشان بدهم ولی اگر می‌خواستیم به زندگی آدمهای بندر بیشتر بپردازیم می‌بایست درون‌زندگیشان می‌رفتیم که زمان فیلم طولانی می‌شد و فیلم چیز دیگری از آب درمی‌آمد.

■ ما توقع دیدن یک فیلم توریستی نداریم ولی ارتباط این‌ها با مردم و محلشان مشخص نیست. چون بندر نقش مهمی در فیلم دارد. این شهری که مردم درش زندگی میکنند خیلی حساس است. فیلم باید بتواند احساس نزدیکی با مردم را نشان دهد. چرا عبدل نگران است که برای مردم بندر دکتر ببرد؟ این نگرانی را باید فیلم نشان دهد.

ــ ما اتفاقا می‌خواستیم بجای آن برکه، عبدل و ایوب را توی بازار ماهی‌فروش‌ها بفرستیم، ولی با مسئله دیگری مواجه شدیم، اینکه آنها چطوری می‌توانند بیایند راحت توی بازار راه بروند.

■ وقتی مسئله تلفن به تیمسار پیش می‌آید، برای تماشاگر مشخص است که این تیمسار آدم مهمی است، چرا در نمای بعدی سعی می‌کنید "درجه"های او را درشت توی کادر نشان دهید؟

ــ بخاطر اینکه به تماشاگر گفته شود که این "درجه"هاست که دستور می‌دهد. نه شخص تیمسار.

■ چند ایراد فنی در فیلم وجود دارد که به نظر می‌رسد بیشتر مربوط به منشی صحنه است. در اول فیلم موقعی که لنج‌ها مشغول تخلیه مواد قاچاق هستند، یکی از قاچاقچی‌ها به ایوب می‌گوید "برو ماشین را خاموش کن و سرش‌را هم بچرخان". در نمای بعدی می‌بینیم که ایوب یکنفره این کار را کرده است. مگر امکان دارد که یکنفر وانت خاموش را در شن‌های ساحل برگرداند؟

ــ آن ساحل سرپائین بود و می‌شد این کار را کرد.

■ در موقع فرار از دست ژاندارم‌ها، ابتدا عبدل را پشت ماشین نشان می‌دهید در حالیکه یکدفعه می‌بینیم او پهلوی ایوب در جلو نشسته است؟

ــ قبلا صحنه‌ای در فیلم وجود داشت که ماشین خراب می‌شد و عبدل پائین می‌آمد و ماشین را هل می‌داد و بعد جلو سوار می‌شد. این صحنه خراب شد ناچارا از فیلم درآوردیم.

■ آیا در رهبری هنرپیشه‌های فیلم که اکثرا بازیگر تئاتر هستند ــ و در بازی‌شان اغراق می‌کنند ــ مشکلی نداشتید.

ــ راستش را بخواهید درمورد بعضی از آنها این مشکل تا حدودی وجود داشت و آنها متوجه این مسئله نبودند که وقتی هنرپیشه در یک نمای کلوزآپ کوچکترین اغراقی در کارش می‌کند این حرکت به بدترین شکل در روی پرده سینما خودنمائی می‌کند. البته بازیگران تئاتر بعد از بازی در یکی دو فیلم راحت‌تر جلوی دوربین ظاهر می‌شوند.

■ شما قبل از مصاحبه گفتید که فیلمتان بیش از سه میلیون تومان خرج برداشته در حالی که فروش فیلم در تهران به حدود دو میلیون تومان می‌رسد که با احتساب ۲۵ درصد سهم شهرداری و خرج‌های دیگر با ضرر زیادی مواجه شده‌اید.

ــ بله. متاسفانه در شرایط فعلی بیشتر فیلمهای ایرانی با ضرر مواجه می‌شوند. ما بخاطر بی‌خبری از تاریخ اکران فیلم. فرصت زیادی برای تبلیغ نداشتیم. در موقع نمایش هم فیلم بیش از این در تهران کار نکرد. حالا مانده‌ایم با اکران سینماهای شهرستانها، و منتظر که آیا می‌توانیم پول بدهیهای فیلم را بپردازیم یا خیر...؟

■ چطور این فیلم بایستی تا این حد خرج روی دست شما گذاشته باشد؟ فکر نمی‌کنید هزینه سه‌میلیون تومان برای چنین فیلمی زیاد است؟

ــ اتفاقا ما خیلی خوب خرج کرده‌ایم! فیلمهای ایرانی متاسفانه در شرایط فعلی خیلی بیشتر از این‌ها خرج روی دست تهیه‌کننده می‌گذارد و بازده فیلم بخاطر عوارض و بسیاری خرج‌های دیگر بسیار کم است. برای این وضع باید فکری کرد. ■

گزارش جشنوارهٔ فیلم وحدت (تبریز- ۲۶ آذر تا اول دی ماه ۶۲)

میدانی برای عرضه استعدادهای ناشناخته

■ گزارش از: سعید جلوه‌گری ■ عکسها از: مسعود یاردانی

جشنوارهٔ فیلم وحدت، بعدازظهر روز شنبه ۲۶ آذرماه، در سینما قدس تبریز افتتاح شد. در مراسم گشایش جشنواره، پس از خوشامدگوئی و اعلام برنامه توسط آقای فرشباف، مسئول روابط عمومی بنیاد مستضعفان آیاتی چند از کلام‌الله مجید تلاوت شد. سپس پیام آیت‌الله ملکوتی نمایندهٔ امام و امام‌جمعهٔ تبریز، پیرامون هنر اسلامی و وضعیت هنر و هنرمندان در گذشته و حال، توسط حجت‌الاسلام آل‌هاشم، خوانده شد. پس از پیام امام‌جمعهٔ تبریز، حجت‌الاسلام رضوی دربارهٔ هنر از دیدگاه اسلام سخن گفت و در پی آن، نمایش فیلمهای ۸ میلیمتری منتخب برای مراسم افتتاح آغاز شد.

جشنواره، از روز بعد با نمایش فیلم‌ها در چند بخش، در سینماهای وحدت و قدس، به کار خود ادامه داد.



روز اول

نخستین فیلم جشنواره در مراسم افتتاح، "مسافران کربلا" ساختهٔ حسن سلیمی‌فرد از اداره ارشاد اسلامی اهواز، فیلم مستندی بود از جنگ تحمیلی و بمبارانهای وحشیانهٔ مزدوران بعثی در جنوب و نیز تلاش ماموران در نقل و انتقال مجروحان. فیلم، سند گویایی بود از جبهه‌ها، اما حرکتهای بیمورد دوربین، زومهای خشن و پرتکان، لرزشهای دوربین، و مونتاژ نه چندان جالب و گاه اشتباه، همچنین صداگذاری ضعیف، از ارزش فیلم کاسته بود.

دومین فیلم، "شهیدان زنده‌اند"، کار حسین شیخ‌الاسلامی از ستاد تبلیغات اسلامی تبریز بود. این فیلم از نظر تکنیک، پرداخت موضوع و نورپردازی، و مونتاژ، دارای ضعف‌هائی بود.

سومین فیلم، "خروس" ساخته بهروز بورنگ از انجمن سینمای جوانان اردبیل بود. بعد از آن نوبت به فیلم "امیدعلی برمیگردد" ساختهٔ قدرت کاویار رسید که از باختران ارائه شده بود. و بالاخره آخرین فیلم ۸ میلیمتری شب اول "امیر پائین محله" ساختهٔ محمود نظرعلیان از زنجان بود که قبل از انقلاب ساخته شده و از نظر محتوا و پرداخت و تکنیک، کار درخور توجهی است.

همهٔ فیلمهای جنبی و مسابقه‌ای ۸ و ۱۶ میلیمتری جشنواره در سینما قدس بنمایش گذاشته شد و همزمان با آن در سینما وحدت فیلمهای ۳۵ میلیمتری جنبی نمایش داده شد. فیلم جنبی شب اول "مرگ سفید" ساختهٔ حسین زندباف بود، اما همزمانی ساعات نمایش، باعث شده بود تا تماشاگران بهر حال از تماشای یکی، دربمانند. در شب اول، آپاراتها دارای اشکالات فنی بود، همچنین بولتن جشنواره که قرار بود در مراسم افتتاحیه بین حاضران پخش شود، آماده نشده بود.

روز دوم

دومین روز جشنواره نیز در دو نوبت متوالی ۳ و ۵ بعدازظهر در سینما قدس سپری شد. در این روز فیلمهای "دیوار" ساختهٔ شهاب ملت‌خواه (۱۶ میلیمتری، ۶۵ دقیقه، جنبی) از جهاد سازندگی خراسان، "خونستان" ساختهٔ "ولی محمدی" (۸ میلیمتری، ۳۵ دقیقه، جنبی) از واحد تولید اداره ارشاد اسلامی اهواز، "تبر" ساختهٔ احمد عربانی (۱۶ میلیمتری، ۱۰ دقیقه، جنبی) از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تهران، و "امیرآباد" ساختهٔ قدرت کاویار (۸ میلیمتری، ۱۰ دقیقه، مسابقه) از انجمن سینمای جوانان باختران در نوبت اول، و فیلمهای "پیش به سوی کربلا" (۱۶ میلیمتری، ۵۲ دقیقه، مسابقه) ساختهٔ "ناصر گلی" از جهاد سازندگی کرج، "طنین زنگ

بیداری" (۸ میلیمتری، ۱۲ دقیقه، مسابقه) ساختهٔ قدرت کاویار از انجمن سینمای جوانان باختران، "قصهٔ بیداری" (۱۶ میلیمتری، مسابقه) از دایرهٔ عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی (تهران) و "آنسوی تپه‌ها" (۸ میلیمتری، ۲۷ دقیقه، جنبی) ساختهٔ محمد مشکینی از انجمن سینمای جوانان تبریز در نوبت دوم به نمایش درآمد.

فیلمهای این روز، به ویژه نوبت دوم، با نقص‌های فنی به نمایش درآمد و حتي نمایش فیلم "پیش به سوی کربلا"، ۹ بار قطع شد. بهر حال از بین فیلمهای روز دوم (در بخش‌مسابقه)، فیلم "پیش به سوی کربلا" با تمام نارسائیها در نمایش آن، جالب توجه بود. ناصر گلی، نه تنها کارگردان، بلکه فیلمبردار، گریمور، منشی صحنه و نویسندهٔ فیلمنامهٔ این فیلم بود. در این روز، فیلم بلند سینمائي "پیک جنگل" ساخته حسن هدایت نیز به نمایش درآمد. ■

برندگان جوایز

جوایز قسمت فیلم‌های ۸ میلیمتری:

۱ ــ دیپلم افتخار به فیلم "امیرآباد" ساخته قدرت‌الله کاویار از باختران به خاطر انتخاب موضوع و بیان واقعیتها.

۲ ــ دیپلم افتخار به یوسف اکرمي فیلمبردار فیلم "تروریستهای اقتصادی" به خاطر بهترین تصویر.

۳ ــ دیپلم افتخار به محمد

بقیه در صفحه ۶۸

گفتگو با دبیر جشنواره

خبرنگار *ما* در تبریز، *با* آقای یحیی *ابراهیمی* مسئول *سینماهای* شهر تبریز و دبیر جشنوارهٔ وحدت، گفتگوئی در *بارهٔ* هدفها *و* انگیزه، *معیارهای* انتخاب و *داوری* در *بارهٔ* فیلمها، شورای گزینش و هیات *داوران*، و مسائل دیگر گفتگوئی *انجام داده است* که در زیر، میخوانید. *این* گفتگو، پیش از آغاز جشنواره، *با* وی به‌عمل *آمده است*.



○ لطفا بفرمائید که انگیزه و هدف برگزاری این جشنواره چیست؟

ـ با درود به پیشگاه امام زمان (عج) و نایب برحقش امام امت، و با سلام به روان پاک شهیدان و آرزوی پیروزی نهایی رزمندگان اسلام. جشنوارهٔ وحدت دارای ۳ هدف اساسی است:

۱ ـ خنثی‌نمودن تبلیغات انحرافی دشمنان اسلام و جمهوری اسلامی.

۲ ـ اشاعهٔ فرهنگ غنی اسلام و ایجاد ارتباطی سالم و سازنده بین فیلمسازان و تماشاگران و رسیدن به سینمایی در شان انقلاب اسلامی و هموار کردن عرصه‌ای سالم و پویا جهت شکوفائی استعدادهایی با افکار متکی به ایمان و اعتقاد الهی برای فیلمسازان کشور و در نهایت، تلاش برای رشد و باروری هنر اسلامی.

۳ ـ آشنایی با کلیهٔ برادران و خواهران هنرمند ودست‌اندرکاران هنر سینما و روشنگری در زمینه رسالتی که به عهده‌مان است، که به همین منظور سمیناری در روزهای آخر جشنواره تشکیل می‌شود و انشاالله بررسی‌های لازم به عمل خواهد آمد. در پایان‌همین‌سمینار، قطعنامه‌ای نیز صادر خواهد شد.

○ از دست‌اندرکاران و صاحب‌نظران، چه کسانی دعوت شده‌اند؟

ـ چون فیلمهای رسیده به دفتر جشنواره جهت شرکت دربخش مسابقه و جنبی توسط شورای‌انتخاب برگزیده می‌شود، لذا از نمایندگان وزارت ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی، سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، سازمان تبلیغات اسلامی آذربایجان شرقی، صدا و سیمای جمهوری اسلامی و بنیاد مستضعفان برای شرکت در شورای گزینش، و از تعدادی برادران صاحب‌نظر جهت شرکت در هیات داوری دعوت به عمل آمده است و عده‌ای از میهمانان ما را نیز، سازندگان فیلم و خبرنگاران مطبوعات تشکیل میدهند.

○ ملاک انتخاب فیلمها چیست؟

ـ چنانکه در ابتدا نیز عرض کردم یکی از اهداف ما، آشنایی با برادران و خواهران هنرمند بود و تنها ملاک، نداشتن خط انحرافی در فیلمهاست و فقط فیلمهایی که مبتذل و فاقد ارزش سینمایی باشد از نظرجشنواره قابل نمایش نیستند.

○ آیا با مشکلاتی مواجه شده‌اید؟ اگر هست در رفع آنها چه اقداماتی به عمل آورده‌اید؟

ـ البته چون این‌اولین‌تجربهٔ بنیاد در برگزاری جشنواره است، طبیعتا مشکلاتی هم داریم. ولی بحمدالله مقداری زیاد از مشکلات برطرف شده است.

○ ملاک‌انتخاب‌فیلمهای‌جنبی چیست؟

ـ ملاک انتخاب، همان است که ابتدا عرض کردم، ولی در مورد فیلمهای ۳۵ میلیمتری جشنواره فیلمهای ارزشمند ساخته شده در قبل و بعد از انقلاب را انتخاب می‌کند.

○ تاکنون چه تعداد فیلم به دفتر جشنواره رسیده است؟

ـ حدود ۵۸ حلقه فیلم ۸ میلیمتری و ۴۲ کپی فیلم ۱۶ میلیمتری به دفتر جشنواره رسیده است.

گفتگو با جواد طاهری، کارگردان فیلم «عبور از میدان مین»

عبـــــــور از لبـــــــهٔ تیغ

"جواد طاهری" کار فیلمسازی را از ۲۴ سالگی در تلویزیون آغاز کرد و پس از ساختن چند فیلم کوتاه، کار در تلویزیون را رها کرد. طاهری بعد از چند پروژهٔ ناتمام، از سال ۵۰ تا ۵۲ چند فیلم بلند حرفه‌ای با جنبه‌های تجارتی ساخت که "عزیز قرقی، قصه ماهان، عروس و مادرشوهر، و محبوب بچه‌ها" از آن‌جمله‌اند. پس از سال ۵۲، طاهری کار فیلمسازی را رها کرد و به تحقیق در زمینهٔ زبان سینما و کوشش در جهت یافتن شیوه‌های موثرتر بیان تصویری پرداخت. حاصل این پژوهش، طرحی‌ست که تهیه شده و طاهری یک "دوربین مضاعف" نیز برای انتقال مفاهیم به وسیله تصویر (به شیوهٔ مورد نظرش) طراحی کرده است.

پس از انقلاب، طاهری یک فیلم به وسیلهٔ عکس‌های مختلف (مانند فتو رمان) ساخت که به نام "آخرین روز جهان" در تلویزیون به‌نمایش درآمد. آخرین فیلم بلند او "عبور از میدان مین" در هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی به‌نمایش درآمد.



"کارگردان نباید همه چیز را آنطور که خود می‌پسندد از بازیگر بخواهد."

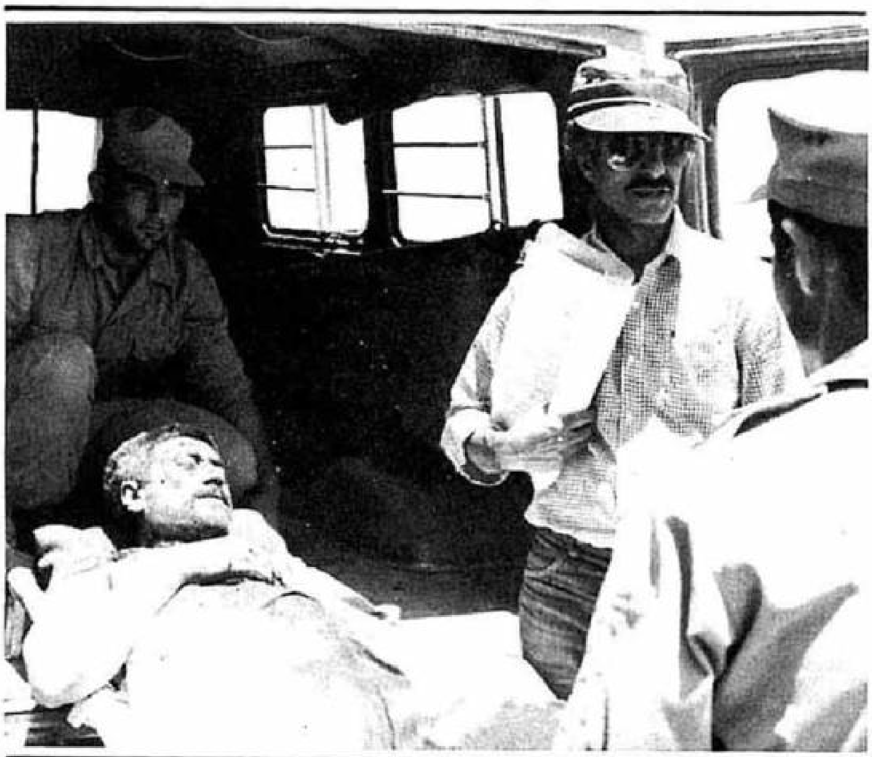
■ به‌نظر ما، فیلم "عبور از میدان مین" ـ همچنانکه در شماره هفتم هم نوشتیم ـ فیلم گرم و پرهیجانی است، نسبت به سایر فیلمهای ایرانی که در بارهٔ جنگ ساخته شده، از حیث بازسازی صحنه‌های جنگی بهتر است و فیلم نسبتا موفقی است. این نظر کلی ماست اما فیلم ایرادهائی هم دارد که در این گفتگو ـ در این شیوهٔ نقد رودررو ـ قصدمان این است که این کاستی‌ها را مطرح‌کنیم‌وعلتهای آن را جویا شویم و از سوی دیگر مقداری هم با مشکلات کارآشنا شویم و از این طریق، خواننده، اطلاعاتی به‌دست آورد.

در شرایط‌کنونی، فیلم‌ساختن دربارهٔ جنگ، کاری سهل و ممتنع به‌نظر می‌رسد. زیرا از یکطرف‌همه ابعاد مسائل امنیتی و سیاست‌های تبلیغاتی و محتوای جنگی که بر ما تحمیل شده و هنوز در جریان است باید در نظر گرفته شود، و از طرف دیگر چون تماشاگر ایرانی، فیلم جنگی از سینمای دنیا زیاد دیده است، و بسیاری از مردم یا خود به جبهه رفته‌اند و یا از تلویزیـــون دیده‌اند، انتظار دارندکه‌صحنه‌های جنگ بخوبی بازسازی شود. از آنجا که بنا به گفتهٔ فیلمسازان امکانات در این زمینه کم است، تنگناهائی در این بازسازی‌ها هم وجود دارد. با توجه به این مسائل، به‌نظـــر می‌رسد که ساختن فیلم داستانی بازسازی شده ازجنگ، کاردشواریست و به راه رفتن روی لبهٔ تیغ میماند. می‌خواستیم بدانیم که شما چگونه با یک موضوع جنگی روبرو شدید؟

ـ قبل از پاسخ دادن بـه پرسش شما، لازم می‌دانم مسئله‌ای را دربارهٔ نقد فیلم عنوان کنم: پس از انقلاب، متاسفانه مایک‌نشریه سینمائی مداوم نداشته‌ایم و اکنون که "ماهنامه فیلم" منتشر می‌شود، آن را قدم موثری برای‌سینمای‌ایران می‌دانم. در زمینهٔ نقد، جمله‌ای از "شوپن" را به خاطر می‌آورم که "انتقاد باید خودش انتقادپذیر باشد" چون خود انتقاد فیلم هم به هرحال یک کار هنری است. تعریفی که به‌طور خلاصه برای نقد هنری می‌توان آورد، "شناختن و بازشناساندن یک اثر هنری" است. منتقد، به نظر من باید کلیت یک اثر را بشناسد، به مفاهیمی که در ورای لایهٔ ظاهری آن وجود دارد پی ببرد و آن را به تماشاگری که خوانندهٔ نقد است بشناساند. به طوری که تماشاگر عادی سینما بـا خواندن نقد باید پی به مفاهیم و نکته‌هائی ببرد که با دیدن فیلم، عایدش نشده و این وظیفه‌روشنگرانه

نقد فیلم است. خوشبختانه در مطلب کوتاهی که مجلهٔ شما درباره "عبور از میدان مین" نوشته بود، این ویژگی را دیدم.

در مورد فیلمسازی در ایران هم باید عرض کنم که اصولا وقتی فیلمنامه‌ای نوشته می‌شود، اگر بتوان به آن صد امتیاز داد، در برگردان آن به فیلم، این امتیازها باید تا چند برابر افزایش یابد. اما در شرایطی که ما داریم، مدام ناچاریم تخفیف بدهیم و حتی از صد هم پائین بیائیم. به‌طوری که اگر به سی یا چهل امتیاز هم دست یافتیم خوشحال و سپاسگزار باشیم. "عبور از میدان مین" هم از این مستثنی نیست. ما روی یک موضوع جنگی فکر کرده بودیم و آن را ساختیم اما در عمل، ناچار به دادن همان تخفیف‌ها شدیم.



"فیلمسازی یک کار دسته جمعی است اما مسئول فیلم کارگردان است."

■یکی از مشکلات فیلم‌های حادثه‌ای ایرانی، از جمله فیلم شما، ضعف در ترسیم روشن جغرافیای فیلم است. به‌ویژه که ایجاد ارتباط موقعیت مکانها در فیلم حادثه‌ای، عامل بسیار مهمی در ایجاد هیجان و کشش است. اما در فیلم "عبور از میدان مین" نیروهای درگیر، هیچ گونه ارتباط تصویری با یکدیگر ندارند و کششی هم که در فیلم وجود دارد، بیشتر مربوط به صحنه‌های میدان مین است، و نه صحنه‌های درگیری. چرا نتوانسته‌اید ارتباطی بین مکانها و نیروهای درگیر بوجود آورید؟

ـ در مورد صحنه‌های جنگی، با نظر شما موافقم و البته باز هم ناچارم موضوع امکانات را پیش بکشم. در آغاز، نظرم این بود که اصولا به دلیل مشکلات بازسازی، از نمایش نیروهای عراقی خودداری کنم و این کار در سینمای دنیا هم ـ البته نه به دلیل این مشکلات ـ کار بی‌سابقه‌ای نیست.

■ولی شما در صحنه‌هائی، آنها را نشان می‌دهید. بنابراین چنان منطقی هم در فیلم وجود ندارد.

ـ ببینید، فیلمسازی یک کار دسته‌جمعی است...

■... ولی مسئولیت فیلمی که حاصل می‌شود، با فیلمساز است.

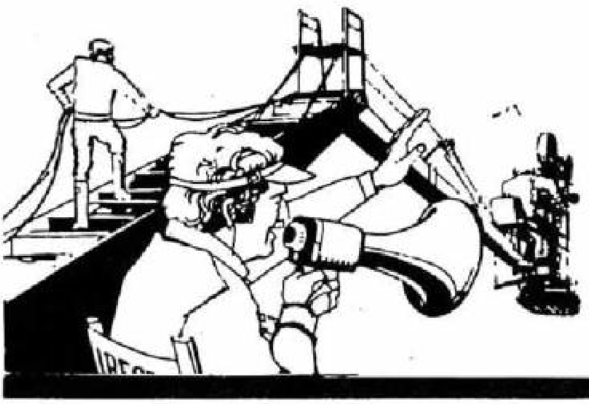
ـ بله، اما در حین کار، با همکاران تصمیم گرفتیم که در چند صحنه، عراقی‌ها را هم نشان‌دهیم و به کمک مونتاژ، کاری کنیم که زیاد به آنها پرداخته نشود. باید به این موضوع اشاره کنم که ما مشکلاتی هم داشتیم. از جمله این که از سیاهی لشگر کارآزموده و آشنا به جنگ نتوانستیم استفاده کنیم و به‌عنوان مثال، متخصص تانک برای جلوگیری از صدمه‌خوردن به سیاهی لشگر، اجازه نمی‌داد که آنها به تانکها نزدیک شوند. ما برای فیلمبرداری در آن محل، فقط پنج روز مهلت داشتیم. یک روز به دلیلی که گفتم، صرف آشنا کردن سیاهی لشگر و کارهای توضیحی و تمرین شد. روز دوم به‌سبب مشکلات خصوصی‌تر نتوانستیم فیلمبرداری کنیم. روز سوم جمعه بود و در دو روز باقیمانده ما ناچار بودیم سی دقیقه از فیلم را فیلمبرداری کنیم. گناه این مسائل، متوجه شخص بخصوصی از جمله کارگردان، تهیه کننده یا فیلمبردار نیست. ایراد اصلی در کلیت روابطی است که سینما در ایران را شکل می‌دهد.

گرچه من مسئول نهائی فیلم هستم اما میدانم که وقتی همراه یک گروه برای کار فیلم میروم، ناچار به تن دادن به ملاحظاتی نیز هستم. زیرا مسئول نیرو و سرمایه‌ای که صرف می‌شود نیز هستم. اگر با همان شرایط، سی دقیقه از فیلم را دو روزه فیلمبرداری نمی‌کردم و میگفتم باید امکانات مطابق خواست من مهیا شود، می‌بایست همه بی‌نتیجه بازمی‌گشتیم و باز، نیرو و هزینه‌ای صرف شود تا در زمان دیگری کار را آغاز کنیم. اینها، همان تخفیف دادن‌هائیست که اشاره کردم.

تهیه‌کنندگان کنونی ایران، عموما افرادی هستند که سابقهٔ زیادی در این کار ندارند و بیشتر آنها پس از انقلاب به تولید فیلم روی آورده‌اند. سختگیری کارگردان در چنین مواردی، مانع از پا گرفتن تهیه‌کنندگان می‌شود و باعث رکود تولید می‌شود. ما فعلا در موقعیتی هستیم که به اصطلاح باید قاچ زین را بچسبیم. اسب سواری را بگذاریم برای وقتی که این سینما استحکام بیشتری پیدا کند.

موضوع دیگری که بایستی در اینجا به آن اشاره کنم و به وزارت ارشاد اسلامی مربوط می‌شود، مشکل

بقیه در صفحه ۵۹



سینمای ۸۰

السالوادور: مردم پیروز می‌شوند

کارگردان، نویسنده فیلمنامه و فیلمبردار: دیگودلاتکسرا ه تدوین: آنتونیو ایگلسیاس، دبورا شفر، روبرتو براوو، لوئی فوئنتـــزه ه موسیقی متن: آدرین کورزوئتا ه محصول ۱۹۸۰ السالوادور، ۱۶ میلیمتری، ۸۰ دقیقه.

فیلم تحلیلی بر اوضـــاع السالوادور و درگیرهای مردم و نیروهای نظامی است که توسط آمریکا حمایت می‌شوند. فیلم شامل نظرهای شاهدان و فیلمهای خبری است و به حمایتهای ریگان و هیگ از نیروهای نظامی اشاره می‌شود. دویست و پنجاه نفر در دهکده "چالا تنانگو" بوسیله بمبهای ناپالم کشته می‌شوند و روزبعد ۶۰۰ نفر از بازماندگان که اکثرا" زنان و کودکان هستند، در مرز هندوراس تیرباران می‌شوند. یکی از شاهدان ماجرا تعریف می‌کند که‌چگونه از بدن نوزادان بعنوان هدف استفاده می‌شد. او می‌گوید که آنها را به هوا پرت کرده و به‌آنها تیراندازی می‌کرده‌اند. فیلم با شیوه‌ای مشابه "بـــاد خاور" ساخته ژان لوک‌گدار تهیه شده است.

پول

**کارگردان: روبربرسون
نویسنده فیلمنامه: روبربرسون بـــر اساس داستان "اسکناس تقلبی" نوشته تولستوی ه مدیر فیلمبرداری: امانوئل ماچوئل، پاسکوالینـــو دسانتیس ه تدوین: ژان ــ فرانسوا نادون ه موسیقی متن: فانتزی کروماتیک اثر یوهان سباستین‌باخ ه بازیگران: کریستیان پاتی، سیلوی وان‌دن السن، میشل بریژیت ه محصول ۱۹۸۳ سویس و فرانسه، ۸۴ دقیقه**

یک دانش‌آموز بی‌پول، اسکناس پانصد فرانکی را به یک عکاسخانه می‌دهد و عکاس آن را به متصدی تحویل سوخت ارائه می‌دهد. در یک کافه واقعیت آشکار و متصدی تحویل سوخت‌آماده محاکمه بجرم جعل اسکناس می‌شود. عکاس، شاگردش و مادر آن دانش‌آموز در این مورد صحبتی نمی‌کنند. وی از کار برکنار می‌شود و بخاطر زن و فرزندش برای معاش تلاش می‌کند. در یک سرقت بانک شرکت می‌کند اما دستگیر وبه‌سه‌سال زندان‌محکوم می‌شود. فرزندش می‌میرد و همسرش از او جدا می‌شود پس از آزادی از زندان صاحب هتلـــی را بخاطر پول می‌کشد و سپس برای یافتن پول بیشتر، با تبر، یک خانواده پنج نفری را نیز بقتل می‌رساند و سرانجام خود را به پلیس تسلیم می‌کند. فیلم سرشار از تحلیل علت و معلولهای منطق اجتماعی است و "مرد عوضی" هیچکاک را بیاد می‌آورد.



پول

تفنگها و خشم

**کارگردان: تونی زرین‌دست
نویسندگان‌فیلمنامه: دانالد فردت، تونی زرین‌دست ه مدیر فیلمبرداری: الی زرین‌دست ه تدوین: مایکل بیلینگسلی، بیل کانینگهام ه موسیقی متن: جک ویتون ه بازیگران: پیتر گریوز، آلبرت سالمی، کامرون میچل، احمد مظهر ه محصول ۱۹۸۱ آمریکا، ۹۹ دقیقه.**

"خزعل" یکی از شیوخ‌خوزستان در سال ۱۹۰۸، علاقمند بـــه استخراج نفت از زمینهای خود نیست. کمپانی نفت ایران و انگلیس پسر جوان او را کـــه تحصیلکرده بریتانیاست مامـــور می‌کند تا عقیده پدررا عوض کند اما در مقابل خشونت انگلیسیها دست به دامان فرماندار استان، که زیرنظر قزاقها و کلنل لیاخوف کار می‌کند می‌شود و درنتیجه‌جنگ سختی بین نیروهای انگلیس، قزاقها وافراد شیخ خزعل درمی‌گیرد.

تونی زرین‌دست، به احتمال زیاد همان محمدزرین‌دست‌کارگردان فیلمهای هاشم‌خان، شکوه‌قهرمان، شهرآفتاب، فاتحین صحرا، از دست رفته، پلی بسوی بهشت، جاده تبهکاران، و وسوسه شیطان است که اکنون در آمریکا فعالیت می‌کند.

خون حسین

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: جمیل دهلوی مدیر فیلمبرداری: والترلاسالی، جمیل دهلوی ه تدوین: سوکالینز، جمیل دهلوی ه موسیقی متن: جمیل دهلوی ه بازیگران: سلمان پیرزاده، کیکا کارخام، میرزا غضنفربیک ه محصول ۱۹۸۰ پاکستان و انگلستان، ۱۱۲ دقیقه

فیلم، داستان دو برادر دوقلو است که یکی از آنها (سلیم مرتضی) در دستگاه بوروکراسی دولت پاکستان قبل از کودتای ژنرال ضیاءالحق کار می‌کند و دیگری بنام حسین مرتضی در روستا مشغول کشاورزی است. سلیم با یک زن خارجی ازدواج کرده و صاحب یک پسر است. فرماندار نظامی منطقه زمینهای روستائیان را مصادره می‌کند، حسین برعلیه آنها می‌شورد و کشته می‌شود. مردم یاد او را فراموش نمی‌کنند و در روز عاشورا به هنگام عزاداری، ناگهان شهر پر از حسین می‌شود.

این فیلم قبل از کودتای نظامی ژنرال ضیاءالحق در سال ۱۹۷۷ فیلمبرداری شد و بلافاصله پس از کودتا جمیل دهلوی به‌همراه فیلم از پاکستان فرار کرد و به لندن رفت. درآنجا فیلم را به اتمام رساند. پس از نمایش درجشنواره لندن فیلم بعلت جذابیتهای سیاسیش مورداستقبال منتقدان قرار گرفت.

دو یار صمیمی

کارگردان: بیلی‌وایلدر، نویسندگان فیلمنامه: بیلی‌وایلدر، آی ا ال دیاموند، براساس نمایشنامه و قصه‌ای از فرانسیس وبر مدیر فیلمبرداری: هرمی استرادلینگ جونیور تدوین: آرجیل نلسون موسیقی متن: لالو شیفرین. بازیگران: جک‌لمون، والتر ماتیو، کلاس کینسکی محصول ۱۹۸۱ آمریکا، ۹۶ دقیقه.

یک آدمکش حرفه‌ای مامور می‌شود که سه‌نفر را بکشد. پس از موفقیت در قتل دونفر، در راه قتل سوم با مردی آشنا می‌شودکه بعلت اینکه همسرش او را ترک کرده قصد خودکشی دارد. آدمکش حرفه‌ای او را از مرگ می‌رهاند و دوستی صمیمانه‌ای بین این دو نفر آغاز می‌شود.

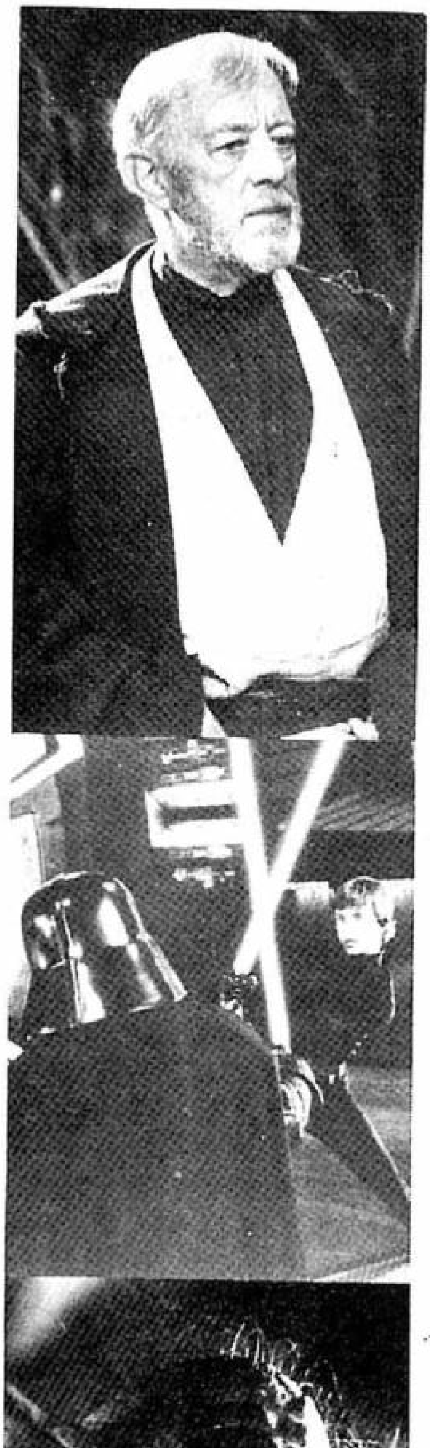


دو یار صمیمی

بازگشت «جدای»

کارگردان: ریچارد مارکواند
نویسندگان فیلمنامه: لارنس کسدان، جرج لوکاس ه مدیر فیلمبرداری: آلن هام ه تدوین: شون بارتون، مارشا لوکاس، دوین دانهام ه موسیقی‌متن: جان‌ویلیامز ه بازیگران: مارک هامیل، هاریسون فورد، کاری فیشر، آلک‌گینس ه محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۱۳۲ دقیقه.

فیلم، قسمت سوم "جنگ ستاره‌ها" ست: "هان سولو" گرفتار شده و "لوک اسکایواکر" در صدد نجات وی برمی‌آید. در این راه "لوک" استاد قدیمی خود را می‌بیند و درمی‌یابد که پرنسس "لیا" خواهر دوقلوی اوست. درانتها بر "دارت وادر" پیروز می‌شوند و سرزمین او را منهدم می‌کنند. فیلم شامل ۹۴۲ جلوه ویژه تصویری، و پایانی بر سه‌گانه "جنگ ستاره‌ها" ست که مجموعا شامل ۹ اپیزود است.



بازگشت جدای



فیلمی درباره ایرلند

کوتاه‌شده از: مانتلی فیلم بولتن
ترجمه: جمشید سامانی

■ در یک کارگاه هنری یکی از شهرهای ایرلند شمالی، تعدادی محصل جوان از ملیتهای مختلف در کارگاههای تجربی و تحقیقاتی کار می‌کنند، هرکدام تاریخ خود را بررسی می‌کنند و زبانها، نشانه‌ها و سیستمهای ارتباطی را باهم مقایسه می‌کنند. یکی از پروژه‌ها بررسی مرگ یک سرباز انگلیسی بود که‌تحت تاثیر این موضوع بحثهای داغ و درگیری‌های زیادی بوجود آمد. تعدادی از آنان مصمم شدند در مورد ارتش آزادیبخش ایرلند تحقیقاتی انجام دهند. برای اینکار یکنفر را می‌ربایند و به یک خانه امن میبرند و در اثر سهل‌انگاری، شخص ربوده شده، بر اثر افتادن از پله، زخمی می‌شود. با بصدا درآمدن زنگ خطر زیر زمین کارگاه، یک مامور گشتی ارتش وارد محوطه می‌شود که با تیراندازی یک نفر ناشناس کشته می‌شود. تحقیقات دراین زمینه شروع می‌شود و شعارهای دیواری افزایش می‌یابد. پلیس و ارتش با مسئولین مدرسه تماس می‌گیرند. درهمین زمان دونفر بهنگام حمل مواد منفجره کشته می‌شوند. ارتش برای فروکش‌کردن بحران به نویسندگان شعارهای دیواری تیراندازی می‌کند.

آرمان گتی تحت تاثیر کریس مارکر و ژان لوک‌گدار دست به ساختن این فیلم می‌زند و از ژاک ریوت نیز الهام می‌گیرد. او درباره این فیلم طی مصاحبه‌ای با مجله انگلیسی "بولتن ماهانه فیلم" می‌گوید:

"ایرلندرا فقط‌از طریق ادبیات (جیمز جویس ــ ساموئل بکت) می‌شناختم. در مورد مرگ سرباز انگلیسی ایده‌ای در سرداشتم که وارد مدرسه تئاتر شدم، و بالاخره ساختن فیلمی درباره این کارگاه ذهنم را مشغول ساخت. حدود سه‌سال روی سناریو کار شد. داستان کشته‌شدن سرباز انگلیسی را کارکنان کارگاه برایم تعریف کردند، یک داستان کاملا "واقعی". و سپس یک داستان واقعی دیگر شنیدم راجع به کشته‌شدن دوجوان، یکی کاتولیک و دیگری پروتستان بهنگام حمل مواد منفجره. روی سناریو بطور دسته‌جمعی کار شد. یک سئوال عمده برای ما مطرح شده بود که‌چرا باید این جوانان در فیلم نیز بمیرند؟ آیا فقط بخاطر اینکه در زندگی واقعی نیز این اتفاق افتاده بود؟ یکی از دوستان آنها گفت: اگر بخواهیم فیلمی درمورد این دوجوان تهیه کنیم برای احترام به آنها باید که درآخر کار کشته شوند. تصمیم گرفتم بازیگران از میان افرادکارگاه باشند. پروتستانها نقش کاتولیکها را بازی کنند و ایرلندی‌ها به نقش انگلیسیها و بالعکس. بدین‌منظور که راجع به شخصیت خود و رفتار و عکس‌العمل‌هایشان نسبت به رویدادهای گذشته بتوانند مجددا" فکر کنند. این فیلم کار جمعی دانشجویان بود که تحت راهنمائی‌های من ساخته می‌شد.

مشکل‌ترین مساله، هزینه مالی تهیه فیلم بود. هیچکس‌از ساختن فیلمی درباره ایرلند حمایت نمی‌کرد، تا بالاخره پول تهیه فیلم در بلژیک فراهم شد.

فیلمبرداری، سه‌ماه بطول انجامید. درست پس از مرگ بابی ساندز و قبل از مرگ "میکی دوین" دونفری که بعلت اعتصاب غذا در سال ۱۹۸۱ وفات یافتند. باوجود اینکه زبان انگلیسی را بخوبی بلد نبودم، اما مشگلی در این زمینه نداشتم زیرا دستیارم امر مهم ارتباط با دیگران را برقرار می‌ساخت. پس از سه‌سال کار در آنجا، انگلیسی‌ام خوب شد و به روانی صحبت می‌کردم. این‌نکته برایم بسیار جالب توجه بود چون یکی از زمینه‌هائی که در فیلم کار شده بود مقایسه تفاوتهای فرهنگ ادبی ایرلند و انگلیس بود. من چیزی درباره تاریخ ایرلند نمی‌دانستم و پس از رفتن به‌آنجا از مردم آموختم.

ترجیح میدهم‌پس از این نیز بدین‌ترتیب کار کنم. می‌خواهم که کار برجسته‌ای ارائه دهم که بطور گسترده‌ای به نمایش گذاشته شود."

دیوارنوشته

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: آرمان گتی
فیلمبرداران: آرمان مارکو، ندبرگس، ژان‌پیرداردنی، استفان‌گتی ● تدوین: الیور ون مالدرگم، ورونیک لانژ، دانیل دلواکس ● موسیقی متن: فیلیپ همون تامی، و گروه دمون ● بازیگران: جان دیهان، برندان‌دینی، پدی دوهرتی ● محصول ۱۹۸۲ فرانسه و بلژیک، ۱۶میلیمتری، ۱۱۴ دقیقه.

به انگیزهٔ نمایش فیلمهای «یاسوجیرو ازو»
درسیمای جمهوری اسلامی



فیلمساز شدم، اما...

یاسوجیروازو ۱۲ دسامبر ۱۹۰۲ در توکیو تولد یافت. تحصیلات دبستانی را گذراند اما به دانشکده نرفت. در ۱۹۲۳ به استودیوهای شوشیکو پیوست و بعنوان دستیار تاداموتو اکوبو، یکی از اولین کارگردانهای چیره دست در کمدی سبک، مشغول کار شد. دراین شرکت ازو فرصت پیشروی داشت اما، "واقعیت اینست که من نمی‌خواهم پیشرفت کنم. وقتی دستیار هستم هرچه بخواهم میخورم و مرتب حرف میزنم اما وقتی بخواهم کارگردانی کنم، مجبورم تمام‌شب بیدار بمانم و مرتب کار کنم. با این وصف، دوستانم همه به من گفتند در این راه تلاشی به خرج دهم، و سرانجام سفارش آنها مرا بدل به یک کارگردان کامل کرد"، هرچند که مسئولان استودیو او را در قسمت فیلمهای دوره‌یی که پایین‌ترین قسمت در استودیو بود — به‌کار گماردند. دراینجا، ازوبا کوگونودا (Kogo Noda)، فیلمنامه‌نویسی که بعدها ازوبا همکاری او بعضی از بهترین فیلمهایش را ساخت، برخورد کرد. اوبودکه‌فیلمنامه اولین فیلم ازو را نوشت.

● شمشیر ندامت (۱۹۲۷)— درحالیکه ازو مشغول ساختن این فیلم بود از ارتش سلطنتی ژاپن ورقهٔ احضاری به او رسید. "با وجودیکه سعی کردم با عجله تمامش کنم، وقت نداشتم. سایتو (کارگردان دوست ازو) مجبور شد که چند صحنهٔ باقیمانده را کارگردانی کند. وقتی سرانجام فیلم را دیدم، حس کردم فیلم من نیست — و هرچند که اولین فیلم من بود، فقط یکبار دیدمش."

بعد از یکسال که به استودیو برگشت، شش یا هفت فیلمنامه نوشت. او احساس کارگردان بودن، و یقینا "کارگردان فیلمهای "دوره‌یی" بودن، نداشت. چون هرماه حقوق میگرفت و میدانست که مجبور است کاری بکند، اما نمیدانست چه‌چیزی میخواهد بسازد. سرانجام استودیو وادارش کرد تا روی یک رشته فیلم کمدی‌کار کند.

● *فارغ التحصیل شدم، اما...* (۱۹۲۹) — با این فیلم بیشتر منتقدان ظهور سبک ازو رامی‌بینند. به‌عقیدهٔ آنها، در این فیلم ازو از کمدی ساده سبک به‌سوی کمدی پختهٔ اجتماعی حرکت کرد. به عقیدهٔ منتقدان، کمدی نوع اول منشاء عاطفی دارد و کمدی نوع دوم دارای سرشت تحلیلی‌ست. وعقیده دارند که کمدیهای اجتماعی او تحت تاثیر فیلمهای "جهت‌دار" سیاسی روز قرار دارند. از همان آغاز، ازو تمایلی به سیاست نداشت و همچنانکه بیشترتوانایی بیان آنچه را که میخواست پیدا می‌کرد، علاقهٔ او به راه‌حل‌های ساده — اعم از "چپ" و "راست" — کمتر می‌شد.

این‌نکته محل تردید است که بگوئیم او صرفا" میخواست "سردی جامعه" (مایه‌ی محبوب آن دوران) را نشان دهد، بلکه می‌توان گفت او علاقه به‌نمایش چیزها، همانطور که هستند، داشت واین‌کار را از طریق طنز عاری از شور و احساس انجام داد و نه از طریق ملودرام پرشور.

● *زندگی یک کارمند* (۱۹۳۰)— دراین فیلم منتقدان ژاپنی معمولا" خلق‌نخستین فیلم از نوع "شومین— جکی" (Shomin-geki) راتوسط ازو دیدند. این نوع درباره لایه پائینی اکثریت طبقهٔ متوسط‌است، اکثریتی که، تا همین اواخر، ستون فقرات اقتصادی ژاپن بودند. "شومین" "مردمی بودند، مثل شما ومن" اما، در فیلمهای میز و گوشی، گوشو، ازو، وشی‌مازو آنها بدل به‌چیز بیشتری شدند، چیزی مثل سخنگوی تمامی‌ی ژاپن. "شومین — جکی" بعنوان یک "نوع" سینمائی، به دلیل صداقتش، معروف و مورد احترام شد. پرهیز ازو از دادن راه‌حل ساده برای مشکلاتی که پیدا میکرد، چه برای خودش وچه‌برای تماشاگرانش، شکلی طبیعی دراین "نوع" یافت اما، برخلاف کارگردانهای دیگر، نگذاشت این "نوع" او را در محدودیت قرار دهد. فیلمهای ازو، حتی همین فیلمهای اولیه همواره — پیام فیلم هرچه که‌باشد— درباره چیزی دیگرند. به‌طور خلاصه، درباره شخصیت‌اند — درباره مردم، همانطور که‌هستند.

● *من‌رد‌شدم، اما...* (۱۹۳۰)— این فیلم از فیلمهای مهم ازو شمرده می‌شود، چون اولین‌بار بود که ازو نقش بزرگی به شیشو ریو (Chishu Ryu) محول کرد، بازیگری که بعدها از عناصر مرکزی فیلمهایش شد، ریو، که در آنوقت بیست و چهارسال داشت، در تمام فیلمهای اولیه ازو ظاهر شده بود



هوس زودگذر

(او بعدها گفت که در همه فیلمهای ازو به‌جز "اندوه زیبایی" و "خانم چی را فراموش‌کرد؟" بازی کرده) اما تازه در این فیلم بود که بدل شد به "شخصیت ازویی". بسیاری از منتقدان اظهار داشته‌اند که فضای خاص فیلمهای ازو، بدون این هنرپیشه غیرممکن بود.

● متولد شدم، اما... (۱۹۳۲) — در مورد این اولین فیلم بزرگش، ازو گفته است: "درحالیکه در اصل خیال داشتم داستان کوچک روشنی از کار دربیاورم، حین کار کردن تغییر پیدا کرد و خیلی تیره شد. شرکت تهیه فیلم فکر نمی‌کرد اینطوری از آب درآید و آنقدر نامطمئن بود که پخش فیلم را به مدت دو ماه به‌تعویق انداخت." در این فیلم، ازو عناصر متعددی را که سبک یگانه‌اش و شیوه شخصی‌ی نگاهش به‌دنیا را تشکیل می‌دهند به‌شکل تقریبا" کاملی گرد هم آورد. این فیلم نمونه‌یی از نوع "شومین — جکی" است و انعطاف‌ناپذیری جامعه ژاپن را به‌خوبی نمایش می‌دهد. فیلم درباره یک خانواده است و ازو بیشتر علاقمند به تک تک اعضاء است تا به کل واحد.

● هوس زودگذر (۱۹۳۳) — در این فیلم تمایل تازه‌یی را می‌بینیم — تمایلی که در سراسر زندگی هنری ازو پایدار ماند، تمایلی به آنچه که ما می‌توانیم (هرچند او هرگز مدعی آن نبود) موقعیت‌های سنخ ازلی (archetypal) بنامیم: والدین و بچه‌ها باهم زندگی می‌کنند. یکی یا دیگری به‌سوی فردی بیرونی جذب می‌شود. یک ازدواج وجود دارد. کسی که جدا می‌شود باید یاد بگیرد که تنها زندگی کند. در این فیلم ازو برای اولین‌بار از صحنه‌آرایی به‌عنوان نمایشگر شخصیت استفاده آگاهانه به‌عمل آورد ... او علاقمند شد به انتخاب اثاثیه یا دکور، به‌نحوی که درباره واقعیتها چیزی آشکار نکنند، بلکه شخصیت را روشن سازند. با آن که مکان فیلمبرداری مهم است، اهمیت واقعی آن، چیزی است که مکان می‌تواند درباره شخصیت آشکار کند.

● پدری بود (۱۹۴۲) — کار ازو، از همین فیلم به‌نحو گسترده‌یی در حال بدل شدن به "حدیث نفس‌گویی" است. منتقدان ژاپنی بخصوص تادائوساتو (Tadao Sato) در بررسی عالی‌اش از فیلمهای ازو — بسیاری از نطفه‌های فیلمهای اولیه ازو را در حوادثی یافته‌اند که در دوران کودکی خود ازو برایش رخ داده. داستان "هوس زودگذر" به‌نحوی غیر مستقیم از حادثه‌یی که برایش پیش آمده بود نشاءت گرفته. اما، هیچکدام از فیلمهای قبل از ۱۹۴۲ ازو به‌شدت این فیلم مستقیما" درباره زندگی خودش نبوده‌اند. مرگ پدرش بزرگترین مصیبت زندگی‌اش بود و این مساله را از طریق ژرفا و شفقت بسیاری از پدرهای سینمائی که ازو خلق کرده نمایشگر ساخته: در "آخر بهار"،



متولد شدم، اما . . .

"داستان توکیو"، و بسیاری از فیلمهای دیگر و از جمله در "پدری بود". ازو، بعد از مرگ پدرش، جای او را در خانواده گرفت. او هرگز ازدواج نکرد وتا زمان مرگ با مادرش زندگی می‌کرد. ازو برای نمایش دادن شخصیت پدر از شیشو ریو استفاده کرد. نقش او در "پدری بود" اولین نمونه از به‌کار گرفتن این هنرپیشه است. منتقدان بازی او را در این فیلم "یکی از بهترین بازی‌ها در تاریخ سینمای ژاپن" می‌دانند. . . . ((طی یکی از برنامه‌های دولت ژاپن)) مدتی در سنگاپور اقامت کرد و وقتش را با بررسی فیلمهایی که نمایش عمومی آنها ممنوع شده بود می‌گذراند. در میان‌این فیلمها، یکی هم "همشهری کین" بود، فیلمی که، با وجود ضدیت کامل با فیلمهای ازو، "فیلم محبوب" او شد، و هروقت درباره‌ی فیلم محبوب او سئوال می‌کردند از این فیلم اسم می‌برد. (فیلمهای محبوب دیگر او به‌همین‌اندازه حیرت‌انگیزند. او یکبار گفت که اگر فیلم "تمدن" اثر *تامس اینس* (Thomas Ince) را ندیده بود، هرگز کارگردان نمی‌شد، اوهمیشه‌از "*زن پاریسی*"ی چاپلین زیاد ستایش می‌کرد، همچنین، "من‌خودانگیختگی‌جان‌فورد را دوست دارم. اما، وقتی که به تماشای "*تعطیلات رمی*" می‌روید، آن مرد، *وایلر*، خودانگیخته نیست،" این را هم گفته که "جایی صحبت درباره *رکس اینگرام* (Rex Ingram) بود و من گفتم که وقتی محصل بودم فیلمهایش را زیاد تماشا می‌کردم ــ درواقع، اگر کارگردانی به‌نام اینگرام وجود نمی‌داشت، من حالا کارگردان نبودم.")

● *آخر بهار* (۱۹۴۹) فیلمنامه: *ازو و کوگونودا*، بازیگر: شیشو ریو ــ با عنوان "یکی از بی‌نقص‌ترین، کامل‌ترین، و موفق‌ترین بررسی‌های شخصیت که تاکنون در سینمای ژاپن به‌عمل آمده"، این فیلم همچنین یکی از فیلمهای محبوب خود ازو است ــ در کنار "پدری بود"، "*برادران و خواهران خانواده‌ی تودا*"، و "*داستان توکیو*". اجزاء گوناگون سبک ازو در اینجا به‌صورت فیلم کاملا" متوازنی ترکیب شده‌اند که کل آن از تک تک عنصرهایش بسیار فراتر می‌رود. کل فیلم به‌طور آنچنان کاملی نیات ازو را تحقق بخشیده که آدم نمی‌تواند تصور کند هر جزء آن چیزی غیر از آنچه که هست، باشد.

● *داستان توکیو* (۱۹۵۳)، فیلمنامه از *ازو و کوگونودا*، بازیگر: شیشو ریو ــ از یک حکایت ساده، یکی از بزرگترین فیلمهای تمامی‌ی سینمای ژاپن پرورانده می‌شود. سبک ازو، که اکنون کاملا" پالوده شده و کاملا" موجز است، فیلمی خلق می‌کند که فراموش نشدنی‌ست چون خیلی درست و خیلی واقعی است. دو نسل، داستان ساده‌یی که به‌همه شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا مکانها را تغییر دهند (و بدین ترتیب خودشان را نمایشگر سازند) توصیف فراوانی از بحبوحه‌ی تابستان، وفنی که به‌نحوی اغوا ــ کننده ساده می‌نماید، همه‌ی اینها باهم تلفیق می‌شوند تا فیلمی بیافرینند خیلی ژاپنی ودر عین‌حال خیلی شخصی ــ و بدین ترتیب از نظر جاذبه‌اش خیلی جهانی ــ به‌صورتی که بدل به یک شاهکار می‌شود. به‌گفته‌ی ازو "از طریق رشد والدین و بچه‌ها، هر دو توصیف کردم که چگونه نظام خانواده ژاپنی شروع به‌از هم پاشیدن کرده".

● *بعد از ظهر پائیزی* (۱۹۶۲) فیلمنامه: *ازو و کوگونودا*، بازیگر: شیشو ریو ــ فیلم آخر ازو، همچنین ساده‌ترین فیلمش است. سادگی فیلم حاصل سبکی‌ست که به‌کمال رسیده. هیچ چیز ناقص نیست، هیچ چیز تحمیل شده نیست. در عین حال یک حالت خارق‌العاده پرقوت سازی فضا در این فیلم هست. باز هم پائیز است، اما حالا پائیز سختی‌ست. زمستان همیشه نزدیک بوده، اما اکنون همین فرداست.

در حین ساختن این فیلم ازو متوجه شد که غده‌های داخل گلویش بزرگ شده‌اند. نزد دکتر خودش رفت، که او را روانه یک متخصص کرد. در آنجا به‌او گفته شد که هیچ چیزش نیست، چیزی مربوط به سنش ــ شصت سالگی ــ است و او را به خانه فرستادند. اما می‌دانست که سرطان گرفته و این را به دوستانش هم گفت. در نوامبر ۱۹۶۳ درگذشت. روی سنگ قبرش یک حرف تنها به نشانه‌ی "مو mu" حک شده ــ یک کلمه زیبایی‌شناختی یک اصطلاح فلسفی، که معمولا" به "نیستی" ترجمه می‌شود اما اصطلاحی است که همچنین دال بر آن نوع نیستی‌ست که در فلسفه "ذن" همه‌چیز است.

■

نوشته‌ی: *دانلد ریچی* از مقاله‌ای که بعدها بخشی از کتاب "ازو" شد.

ترجمه‌ی: *احمدرضا فریدواحد*

گفتگو با «فرناندو لوپز» ، فیلمسازی از پرتغال

سینمای پرتغال و بنیانهای اقتصادی آن

کوتاه شده از : سینه‌آست ، پائیز ۱۹۷۶ — برگردان : تورج نوروزی



در ۲۵ آوریل ۱۹۷۴ ، جنبش نیروهای مسلح به‌رهبری افسران جزء ارتش پرتغال ، رژیم دیکتاتوری "کائه‌تانو" را با کودتا در این کشور سرنگون کرد و پرتغال وارد رونـــــد تازه‌ای شد . یکی از جنبه‌های مثبت این روند ظهور سینمای پرتغال بود که قبل از آن در سطح نازلی وجود داشت . ۴ یا ۵ فیلم در سال بیشتر ساخته نمی‌شد که معمولا " بی‌خاصیت و مبتذل بودند و حتی اینها هم تحت سانسور شدید قرار می‌گرفتند . همزمان با آن یک جنبش کوچک از گروهی فیلمساز که اغلب رهبران آن قبلا " سرکوب و زندانی می‌شدند ، بوجود آمد . تحولات سالهای اخیر موجب تاءسیس یک انستیتو فیلم ، لغو سانسور ، برگزاری چند فستیوال جدید فیلم و آغاز ناگهانی و سریع یک سری فعالیتهای تولید فیلم شده است .

برای دریافت جنبه‌های تحولات اخیر سینمای پرتغال "گری کروداس" Gary Crowdus سردبیر نشریهٔ سینه‌آست و "دبورا شافر" Deborah Shaffer فیلمساز مستقل نیویورکی گفتگوئی با فرناندو لوپز فیلمساز پرتغالی و عضو مرکز سینمائی پرتغال به‌عمل آورده‌اند .

فرناندو لوپز در سال ۱۹۳۵ در پرتغال به‌دنیا آمده ، درخلال سالهای ۶۰ — ۱۹۵۹ فیلمسازی را در مدرسه تکنیک فیلم لندن فراگرفت و پس از بازگشت به‌پرتغال به‌طور مستمر به‌ساختن فیلم‌های مستند و بلند پرداخته است .

■ تعداد گروههای تولید فیلم در پرتغال چقدر است؟

— ۳ تعاونی فیلم وجود دارند که‌حدود ۸۰ نفر در آن کار می‌کنند . گروه من که "مرکز سینمایی پرتغال" نام دارد و دوتای دیگر عبارتند از : "سینه‌کوپا" و "سینه کوآنون" .

■ در تعاونی شما چند نفر به‌کار مشغولند ؟

— در حال حاضر ۱۵ نفر . هشت کارگردان ، دو فیلمبردار ، یک صدابردار و چهار نفر دیگر که کارهای ازقبیل سناریونویسی ، چاپ فیلم و دیگر مراحل فنی را انجام می‌دهند .

■ آیا تعاونی‌ها شرکتهای خصوصی هستند یا از طرف دولت حمایت می‌شوند ؟

— از زمان کودتا به‌بعد ، از طرف دولت حمایت می‌شوند .

آنها قبلا " هم وجود داشتند امامسائل زیادی دربین بود . نه ما از دولت خوشمان می‌آمد و نه دولت‌به‌ما روی خوش نشان می‌داد . بعد از ۲۵ آوریل ۷۴ ، ما تعاونی — هائی تاءسیس کردیم و اکنون یک سازمان دولتی صنعت فیلم تحت عنوان "انستیتو فیلم پرتغال" بوجود آمده است . بودجه این انستیتو که از مالیات فیلمهای خارجی تاءمین می‌شود ، میان تعاونی‌ها ، فیلمسازان مستقل و واحدهای فیلمسازی خود انستیتو که به‌ساختن فیلمهای هنری و علمی می‌پردازد تقسیم می‌شود .

■ ملاک "انستیتو فیلم" برای پرداخت پول به تعاونی‌ها چیست؟ آنهم در زمانیکه فیلمسازان زیادی خواستار دریافت این پول هستند ؟

— برای این کار مشکلات زیادی وجود داشته ، چون بعد از ۲۵ آوریل هرکس در پی کسب قدرت برای کنترل سینما بوده است .

■ آیا منظورتان از "هرکسی" به‌غیر از افراد سینمایی متوجه احزاب سیاسی هم می‌شود ؟

— بله ،احزاب سیاسی و عمدتا " حزب کمونیست .

انستیتو فیلم پرتغال به‌عنوان مثال از فیلمسازان وابسته به این حزب تشکیل شده بود که پس از کودتا "واقعیت‌گرائی سوسیالیستی" را تنها گرایش صحیح دانسته و بر آن اصرار می‌ورزیدند . هر گروه از آنها دویا سه تئوریسین داشتند که خیلی هم افراطی بودند . آنها می‌گفتند که "واحدهای فیلمسازی همین است ، شما هم باید به‌آن بپیوندید" ومامی‌گفتیم"نه! ". بحث‌های زیادی‌وجودداشت که‌عاقبت‌ما تسلیم‌شدیم . ما به‌آنهابعدا " گفتیم‌که دچار اشتباه شده‌اید . در مرحله خلاقیت به آنها می‌گفتیم که باید آزادی کامل به‌همه بدهید . و سعی نکنید به‌ما بگوئید که چه باید

بـودجه «انستیتو فیلم پرتغال» از مـالیات فیلم‌های خارجی تأمین می‌شود.

تعاونی‌های فیلمسازی، مستقل‌اند.

بکنیم. این کاملا" ناپسند است". در آن موقع آنـها تا حدودی به موفقیت رسیده بودند چون فکر می‌کردند که همه‌چیز در دست آنـهاست و به‌حرفهای ما گوش نمی‌دادند. ما با آنـها مباحثات فراوانی داشتیم تا در مورد سنتها و تضادهای خودمان آثار بـهتری بسازیم. بگذارید فیلمهای ما با هم بجنگند و بعدشخص ثالثی احتمالا" فیلمی بسازد که به‌هردوی ما جواب دهد. ما با اشخاصی چون سانتیاگو آلوارز و برخی افراد دیگر که از طرف تعاونی‌ها به‌کوبا رفته بودند صحبت‌هایی داشتیم. آنـها تمامی سازمانـهای فیلمسازی موجود در آنجا را دیده بودند و ما بر آن شدیم تا مقداری از آنچه را که در کوبا ممکن بود مورد توجه ما قرار گیرد در پرتغال توسعه دهیم. اما نه آن مواردی که توسط نمایندگان حزب کمونیست پیشنـهاد شده باشد. بالاخره بعد از جنگ و جدال فراوان تصمیم گرفتیم تا انستیتو فیلم فقط به تعاونی‌هائی پول بپـردازد که برنامه کامل یکسال خود را ارائه دهند و در پایان سال هر تعاونی فیلمهای ساخته شده خود را با گزارشی از مصارف پول پرداختی عرضه کند.

■ **تعاونی شما در مورد اینکه چه فیلمهائی باید تهیه شود چگونه تصمیم می‌گیرد؟**

ـ در مورد فیلمهائی که باید تهیه شود بحث‌های زیادی پیش می‌آید. این یکی از موارد خوب گروهی کار کردن‌است. گرچه ممکن است شما نوع بحث‌های ما را حدس بزنید، چون هرکس راجع به فیلمها دارای نظر متفاوتی است. اساسا"، انستیتو فیلم بودجه سالانه‌ای دارد که عملکرد آن از فوریه شروع می‌شود. اعضاء هر تعاونی درمورد برنامه فیلمهای پیشنـهادی خود بحث می‌کنند وهر سه تعاونی برای هماهنگی برنامه‌های خود مشورت می‌کنند تا مطمئن شوند که مسائل رنگ رقابت به‌خود نگیرد. چون نحوه استفاده از پول خیلی مهم است.

■ **راجع به چه مقدار پول حرف می‌زنید؟**

ـ هر تعاونی حدود بیست‌هزار اسروس بدست می‌آورد یعنی چیزی حدود یک میلیون دلار،

* **گردانندگان انستیتو فیلم چه‌کسانی هستند؟**

ـ گردانندگان آن افراد سینمایی هستند که کمیسیونی متشکل از یک عضو از هرتعاونی، یک عضو از واحدهای فیلمسازی، عضوی از اتحادیه فیلم و یک نماینده انتخابی از فیلمسازان مستقل را بوجود آورده‌اند. در هر مورد، این ۴ نفر تصمیم می‌گیرند.

■ **آیا تعاونی‌ها رسما" وابسته به‌گروهها یا احزاب سیاسی هستند؟**

ـ تمام تعاونی‌ها مستقل از احزاب هستند، اما اکثر افراد آنـها از لحاظ سیاسی فعالند. بنابراین ارتباطات آنان با احزاب، غیر رسمی است.

■ **سال پیش در مونترال فیلمی بنام *O'Mal, Adamo* از پرتغال را دیدم. اما جریان فیلم به‌زمان کوتاهی قبل از کودتا برمی‌گشت. اینطور نیست؟**

ـ بله، این فیلم توسط "فرناندو ماتوس سیلوا" که آنزمان هنوز عضو تعاونی ما بود ساخته شد. نمایش آن دوماه قبل از کودتا ممنوع شده بود، چون مسائل جنگهای افریقا را مطرح می‌کرد. فرناندو سه‌سال در آن جنگ‌ها شرکت کرده بود و تجربه فراوانی از آن داشت.

■ **چه نوع فیلمهایی درحال حاضر در دست تهیه‌اند؟**

ـ ماتوس سیلوا از سینه کوپا مشغول ساختن فیلمی در مورد زندگی یک جامعه بسیار قدیمی یهودی‌مستقردر شمال پرتغال است. افراد دیگری در همان تعاونی فیلمی در مورد زندگی کشاورزان در شمال و جنوب پرتغال می‌سازند. "سینه‌کوآنون"، تعاونی دیگر، اقدام به ساختن فیلمی در مورد مسیحیت بخصوص کاتولیسیزم در پرتغال درست کرده است که تحلیلی است از ارتباط کلیسا و جناح فاشیسم. تعاونی ما فیلمی دربارهٔ مسائل شمالی پرتغال می‌سازد که از توسعه نیافته‌ترین مناطق کشاورزی کشور است و حدود ۶۰ درصد افراد آن بیسوادند. این منطقه مانند جهان سومی است که در دل اروپا واقع شده است. فیلم، بیانگر این است که کشاورزان چگونه می‌توانند بدون اینکه سنتهای خود را از دست بدهند سطح زندگیشان را بهبود بخشند.

سینه‌کوپا فیلم کمدی راجع به استعمار پرتغال می‌سازد. فیلمنامه آن توسط "لوآندیتو وی‌یرا" نوشته شده که یک آنگولائی است و اکنون با "مپلا" *MPLA* (سازمان‌آزادی‌بخش مردم آنگولا) کار می‌کند. فیلمهای داستانی بلند دیگری توسط تعاونی ما ساخته می‌شود که یکی از آنـها در مورد زندگی کارگران منطقه‌ای از لیسبون است.

فیلم خود من "همه‌چیز خوب است" نام دارد که درمورد خانواده خودم است که در عرض سی‌سال اخیر به‌نقاط مختلف جهان مهاجرت کرده است. فیلم برمبنای نامه‌هائی که اعضای خانواده بین خود رد و بدل می‌کنند ساخته شده است بنابراین مروری است بر خلاصه اوضاع سیاسی سی‌سال گذشته، آنـهم از دید افرادی نظیر مادرم.

■ **آیا موقعیتی وجود دارد که در نیویورک فیلمـی از سینمای پرتغال ببینیم؟**

ـ بله، امیدوارم. ما با موزه هنرمعاصردر مورد برپایی فستیوالی

از فیلمهایمان درتماس بوده‌ایم. همچنین امیدواریم نظیر چنین برنامه‌ای را در پاریس، آمستردام، کپنهاک و لندن برگزار کنیم. در مورد پخش فیلم در آمریکا امیدوارم بتوانیم تا از طریق مرکز فیلم سه قاره‌ای اینکار را انجام دهیم.

■ چه فیلمهای دیگری ممکن است در این برنامه گنجانده شود؟

ـ ما مجموعه‌ای از بهترین فیلم‌های ده‌سال اخیر سینمای پرتغال را انتخاب کرده‌ایم که شامل آنچه که ما آنرا "مداخله سیاسی" می‌نامیم نیز می‌شود. یکی از بهترین فیلم‌های جدید "جامه‌های براندوس" است که فیلم بسیار خوبی در مورد فاشیسم پرتغال است که تعاونی ما قبل از کودتای ۲۵ آوریل آنرا ساخته. هرچند در روزهای آخر آن رژیم پلیس سعی داشت تا مکان فیلم را نفی کند. این فیلم مسائل ۴۸ سال از فاشیسم پرتغال را مطرح می‌کند و داستان آن درباره یک خانواده خرده بورژوا است، همانهائی که رژیم "سالازار" را حمایت می‌کردند. این فیلم همچنین حاوی فیلمهای خبری از رویدادهای دهه ۳۰ است.

■ وضعیت کنونی پخش فیلم در پرتغال چگونه است؟

ـ مهمترین مبارزه فعلی ما با پخش‌کنندگان است که صاحبان سالنهای نمایش نیزهستند. آنها کاملا" دراختیار صنعت فیلم آمریکا هستند. چه‌بطور مستقیم در نیویورک وهالیوود وچه غیرمستقیم در رم و پاریس. حتی اکثر فیلم‌های اروپائی که ما می‌بینیم، از نقطه‌نظر مالی فیلمهای آمریکائی هستند.

■ آیا اقداماتی برای ملی‌کردن پخش فیلم انجام شده است؟

ـ در مورد آن بحث‌های زیادی داریم. یکی از بزرگترین کمپانی‌های پخش‌کننده بنام کاستلو لوپز که پخش‌کننده فیلمهای فوکس قرن بیستم است‌بزودی ملی خواهد شد. دلیل آن بی‌قاعدگیهای کاری است، بخاطر نپرداختن مالیات. دو پخش‌کننده دیگر هستند که وابسته به کمپانی‌های تهیه فیلم آمریکایی هستند اما دولت نمی‌خواهد بخاطر امکان کمک‌های مالی، وزارت خارجه آمریکا را بخاطر ملی کردن پخش فیلم برنجاند. مقارن این مسئله از جانب صنعت فیلم آمریکا مورد تهدید واقع شده‌ایم. انجمن صادرکنندگان محصولات سینمائی افرادی را به لیسبون اعزام داشتند تا در مورد لزوم ما را از خرید فیلمهای آمریکائی محروم کنند، چون سالهاست که مردم محصولات هالیوودرا دیده‌اند و هنوز خواستار دیدن اینگونه فیلمها هستند. این مسئله حالت اعتیاد به‌مواد مخدر را پیدا کرده است. با این حال ما نمی‌خواهیم این فیلمها بایکوت شوند. چون برای ساختن فیلمهای خود، پول زیاد دراختیار نداریم. پخش‌کنندگان نمی‌خواهند وضع موجود تغییر کند و از طرفی ما فیلمسازان خواستار تغییراتی هستیم ولی آنان از ترس ازدست دادن شغلهایشان احساس نگرانی می‌کنند و برای اینکه آنان را متقاعد کنیم که ما کارهای جدید برایشان بوجود می‌آوریم مشکلات فراوانی وجود دارد. در سالهای اخیر، ما یک کمپانی دولتی پخش فیلم را بوجود آوردیم که مسئولیت پخش فیلمهای خارجی را دارد، به اضافه اینکه چند سالن نمایش در لیسبون و پورتو دارد. ضمنا" ما در آغاز برنامه‌ای هستیم که تعدادی از فیلمهای ۱۶ میلیمتری را



جامه‌های براندوس

در تالارهای اتحادیه کارگران به‌نمایش درآوریم. بنابراین از آنجائیکه در حال حاضر نمی‌توانیم در ملی‌کردن پخش فیلم به‌موفقیت برسیم، سعی خواهیم کرد تا فیلمهای خود را از طریق دیگری پخش کنیم.

■ آیا اقداماتی درجهت نمایش فیلمها در نقاط مختلف کشور به‌عمل آمده است؟

ـ "سینه‌کوپا" که یکی از تعاونی‌های فیلم است دست به چنین کاری زده است. آنها بوسیله اتوموبیل و پروژکتور به‌میان‌مردم می‌روند و برای آنها فیلم نشان می‌دهند و در مورد آن بحث می‌کنند. تمام تعاونی‌ها اقدام به تشکیل موزه صدا و تصویر کرده‌اند که نمونه‌ای است از کتابخانه متحرکی که به‌سراسر کشور سفر می‌کند. علاوه برآن، فیلمهائی را برای مردم در نظر گرفته‌ایم که آنان را برای "فیلم‌دیدن" تربیت کند. به‌عنوان مثال اگر فیلمی از آنتونیونی را برای کشاورزان نمایش دهیم آنان خسته و کسل خواهند شد.

احتمالا" بهترین نوع آغاز با فیلمهای چارلی چاپلین است. ما معتقدیم که در این جهت باید آهسته گام برداشت. فیلمهای مستندی را که در جنوب کشور خواهیم ساخت به‌مردم شمال کشور نشان داده و به‌آنها می‌گوئیم که بدانید در جنوب به‌مردم کشورتان چه می‌گذرد.

■ چه نوع فیلمهای سیاسی را حالا می‌توانید ببینید که قبلا" نمی‌توانستید؟

— تمام فیلمها الان نمایش داده می‌شوند. سینمائی در لیسبون وجوددارد که فقط مختص نمایش فیلمهای سیاسی است. حتی پخش‌کنندگان‌بزرگ فیلم که فرصت‌طلب‌های خوبی هستند هم مشغول نمایش دادن اینگونه فیلمها هستند چون برایشان درآمدی زیادی دارد. بلافاصله بعد از کودتا، آنها فیلمی از "توماس سیلوا" بنام O'Mal, Adamo را پیش از اکران عمومی نمایش دادند. اما بعدا" فورا" متوجه شدند که بهترین کار، نمایش فیلمهای پورنوگرافی آنهم از قبیل "امانوئل" است که حتی از فیلمهای پورنو هم بدتر است. اگر بخواهید درمورد اینگونه فیلمها سانسور را شروع کنید این سانسور ادامه خواهد داشت و هرگز متوقف نخواهد شد. چهارمین دولت موقت بعد از کودتا سعی در سانسور فیلمهای پورنو کردند اما من با تصمیم آنها مخالفت کردم چون می‌دانستم که این سانسور بعدا" به سانسور سیاسی منجر خواهد شد. بهرحال فکر می‌کنم بزودی قانونی وضع شود که به‌موجب آن اینگونه فیلمها برای نمایش مالیات سنگینی بپردازند. درحال حاضر هیچگونه سانسوری در پرتغال وجود ندارد و از این جهت شاید یکی از آزادترین کشورهای اروپا باشد. اگر شما برای ساختن فیلم پول دارید می‌توانید فیلم خود را بسازید. کسی وجود نخواهد داشت تا آنرا تصویب کند ما فقط کمیسیونی داریم که فیلمهای انتخابی برای بچه‌ها را طبقه‌بندی می‌کند.

■ فیلم‌های محبوب و مورد پسند تماشاگران کدامها هستند؟

— البته فیلمهایی نظیر امانوئل از موفق‌ترین فیلمها بوده‌اند. فیلمهای "ایـزنشتین" تماشاگران فراوانی را جلب می‌کند. "رزمناو پوتمکین" یکی از محبوب‌ترین فیلمهاست که هر هفته به‌نمایش درمی‌آید. "اکتبر" و "ایوان مخوف" بخصوص خیلی‌خیلی موفقند، حتی در مناطق توسعه‌نیافته "ایـوان مخوف" تماشاگر زیادی دارد که بخاطر جنبه‌های علمی و تماشائی آن است. این عجیب است اماایزنشتین در پرتغال فیلمساز واقعا" محبوبی است.

برخی از فیلمهای برزیلی چون "آنتونیوداس مورتس" هم موفق بوده‌اند. فیلمهای "گلوبر روشا" هم از جهت‌آنکه مسائلی شبیه به مسائل ما را به‌زبان خودمان مطرح می‌کنند، موفقند. بعضی از فیلمهای سینمای آمریکای لاتین هم مورد استقبال واقع می‌شوند.

■ واکنش مردم نسبت فیلمهای جدید پرتغال چگونه بوده است؟

— بسیار بد! به‌دلیل اینکه قبل ازکودتای ۲۵ آوریل وقتی یک فیلم توسط فیلمساز مستقل پرتغال به‌روی پرده می‌آمد، مقاومت‌های زیادی برای دیدن آن وجود داشت. بنابراین قبل از کودتا، ما تماشاگران زیادی داشتیم‌نه‌از لحاظ تعداد تماشاچی بلکه بخاطر اینکه آنان فهیم‌ترین تماشاگران بودند که می‌توانستیم راجع به فیلمهایمان با آنها بحث و تبادل نظر کنیم. البته همه آنها شهرنشین بودند و ما هیچگونه دسترسی به تماشاگران روستائی نداشتیم، که الان داریم. چون آن زمان روستائیان درگیر مسائل مهم‌تری بودند.

از ۲۵ آوریل به‌بعد تماشاگران عادی ما درگیر مسائل سیاسی شدند و در احزاب و اتحادیه‌های مختلف مشغول به‌فعالیت شدند و اکنون وقت‌کافی برای دیدن فیلم‌ندارند. چون کارهای مهمتری دارند، که ما وضع آنها را درک می‌کنیم. فیلم "سیلوا" به‌عنوان نمونه موفقیت خوبی بود، ولی ما انتظار موفقیت بیشتری را داشتیم. این بدلیل اشتغال سیاسی افراد بود، اما حالا اوضاع درحال تثبیت است و ما امیدواریم تماشاگران برای دیدن فیلم‌ها برگردند.

■ آیا فیلمی وجود دارد که تماشاگران آمریکائی را از حوادث اخیر پرتغال آگاه سازد؟

— یک فیلم خوب هست بنام "زنده‌باد پرتغال" که توسط فیلم‌ساز آلمانغربی و با کمک یک روزنامه‌نگار فرانسوی تهیه شده است. فیلمی است صمیمی، صادق و پرمعنی که درمورد پرتغال ساخته شده است. البته کامل نیست، اما بهترین فیلم قابل دسترس است. "رابرت کرامر" فیلمساز مستقل آمریکائی فیلمی را در پرتغال ساخته است که من هنوز آنرا ندیده‌ام اما فکر می‌کنم از آنجائیکه این فیلم یک جنبش مردمی را مطرح می‌کند، بهتر است برای افراد متخصص به‌نمایش درآید تا مسائل اینگونه جنبشها را درک کنند. "کریس مارکر" می‌خواست تا به اتفاق من فیلمی درمورد پرتغال بسازد اما روی پروژه آن به‌توافق نرسیدیم. ما می‌خواستیم فیلمی در مورد جنبش نیروهای مسلح بسازیم و نشان بدهیم که چطور یک ارتش استعماری تغییر ماهیت می‌دهد.

■ شما آینده را چگونه می‌بینید؟

— آینده سینما بستگی فراوانی به آتیه پرتغال دارد. ماههای انتخابات ماههای خطرناکی هستند این احتمال وجود دارد که آخر کار ما، یک سیستم حکومت دموکراتیک اروپائی باشد که نسبت به‌آنچه ما قبلا" داشتیم بد نیست. اما اگر این پایان کار باشد جای افسوس است، چون ما فرصت‌های تاریخی بزرگی را برای برداشتن گامهای کیفی که به سالهای زیادی نیاز دارد از دست خواهیم داد و این در فیلمهایی که ما می‌سازیم منعکس خواهد شد و بر صنعت فیلمسازی اثر خواهد گذاشت.

امامن بدبین نیستم، اگر الان به‌آنچه‌می‌خواستیم دست نیافته‌ایم، بدان معنی نیست که کارمان به‌آخر رسیده باشد. ما می‌توانیم راهگشای رشته‌های دیگری باشیم.

ما الان روزنامه داریم، می‌توانیم فیلم بسازیم و از تلویزیون استفاده کنیم. اکنون برای مبارزه از فضاو امکانات‌خوبی بهره‌مندیم.

■

مباحث تئوریک

تصویرهای خارج از کادر ۵

از کتاب "درک فیلم"

نوشته: *"آلن کیس‌بیر"*

کادربندی نه فقط برای تصاویر داخل فریم (براساس کیفیتهای گوناگونی که قبلا شرح داده شد) مورد استفاده قرار می‌گیرد، بلکه ایجادکننده قابی برای فضای خارجی، فراتر از آنچه روی پرده می‌بینیم نیز، هست. بسیاری از تاثیرهای قوی سینما در تقابل چیزی که درون کادر است و چیزی که خارج قاب قرارگرفته، بنا شده است.

تصاویر خارج از محدوده پرده نمایش و اتفاقهای فیلم، می‌توانند در هفت محل خارج از محوطه دید قرار داشته باشند: بالا، پائین، دوطرف راست و چپ کادر، خیلی دورتر از فاصله‌ای که چشم می‌تواند در فضای قاب شده ببیند، محلی که در داخل کادر از دید مخفی می‌ماند (مثلا چیزی در پشت دیوار) و بالاخره محوطه پشت دوربین فیلمبرداری.

بسیار بدیهی است که کاربرد تصاویر خارج از محدوده پرده نمایش در انواع (ژانرهای) مشهور سینمائی به‌خوبی استفاده شده‌است. سینمای وحشت چگونه می‌تواند ناچیزترین هیجان‌ها، ترس‌ها، بحران‌ها، یا پیش‌بینی واقعه‌ای قبل از موعد مقرر را ایجاد کند بدون اینکه هیولاهایش‌را، غولهایش را، ارواحش را و هر حضور اسرارآمیز و مرموز دیگری را خارج از چشم‌انداز تماشاگر قرار دهد؟ از فضای پشت دوربین فیلمبرداری در فیلمهای ترسناک، بسیار استفاده شده است. در این فیلمها، اغلب با دادن شخصیتی به‌دوربین، ما‌را متوجه‌محوطه پشت آن می‌کنند. و چنین شخصیتی تا هروقت که دوربین به عنوان یک شاهد واقعی به اتفاقهای فیلم نگاه می‌کند، خود نادیدنی باقی می‌ماند.

سینمای وسترن نیز نمونه گویائی از کاربرد تصویر خارج از کادر است. آیا می‌توانید مرحله نهائی یک سکانس تیراندازی در یک فیلم وسترن را بدون حضور ناگهانی "بدجنس ماجرا" در خارج محدوده کادر تصور کنید؟ و چقدر یک‌صحنه تعقیب، اگر تمامی اعمال تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده درون یک کادر وجود داشته باشد، سست و کم‌تحرک خواهد بود. چگونه ممکن است یک وسترن، بدون صحنه‌ای که در آن شخصیتها با حالتی از انتظار به فاصله‌ای دور نگاه می‌کنند و منتظر ورود کسی هستند، کامل شود؟

برای روشن‌شدن لزوم وجود فضای خارج از محدوده پرده نمایش در تمامی فیلمها، کافی است فقط یکنفر فیلمی را تصور کند که در آن هیچگونه اتفاقی که خارج از چشم‌انداز اوست، وجود نداشته باشد. اگر تمامی اتفاقها درون فضای محصور پرده نمایش اتفاق بیفتد، ورودها و خروجها بایستی طوری طرح‌ریزی شود که وقوعشان توجه را از اتفاق اصلی روی پرده به خود جلب نکند. و نتیجه این خواهد بود که تماشاگر هر شخصیتی را که روی پرده دیده نشود، فراموش خواهد کرد.

در یک صحنه بیادماندنی، نزدیک به اواخر فیلم *"هاد"* ساخته *مارتین ریت* (محصول ۱۹۶۳)، گاوداری (با بازیگری *ملوین داگلاس*) تصمیم می‌گیرد گله گاوش را درمقابل مرضی که شایع شده، رها و آنها را امتحان کند زیرا نمی‌خواهد آنها را بفروشد، نتیجه کار این است که بیماری به‌گله سرایت می‌کندو بایستی گله را از بین برد. زمانیکه حیوانها از بالای پرده وارد محوطه کشتارگاه می‌شوند و بطور عمودی از میان فضای پرده نمایش معصومانه پائین می‌آیند، صدای گوشخراششان را می‌شنویم، صدائی انبوه و بهم پیوسته. بعد، آدمهای آن گله‌دار نشان داده می‌شوند که به سوی گاوها (که خارج از کادر هستند) شلیک‌می‌کنند. تمامی کشتار و خونریزی و لاشه‌ها که بایستی اتفاق بیفتد، به تصور تماشاگر واگذار شده است. عمل کشتن گله به عنوان رویدادی خارج از کادر نمایش، ناراحتی و افسردگی ایجاد می‌کند و دخالت ما را نسبت به آنچه که اتفاق می‌افتد، گسترش می‌دهد.

فیلم صامت سرگئی *ایزنشتین*، *"رزمناو* پوتمکین" (محصول ۱۹۲۵) شامل یک سکانس درخشان (که به عنوان سکانس پله‌های *اودسا* شهرت یافته) است که بسیار زیاد تحلیل شده است. اما این مهم است که تشخیص داده شود که تصاویر خارج از محدود پرده نمایش نیز نقش مهم و قاطعی را در گسترش و ارائه اتفاقهای این سکانس‌بازی می‌کنند.

فیلم راجع به شورشی (به پشتیبانی از انقلاب) در رزمناو روسی پوتمکین در سال ۱۹۰۵است. همزمان با حرکت کشتی حامل ملوانان شورشی به طرف بندر اودسا، قایقهای کوچک به دریا انداخته می‌شوند تا رزمناو را به بندر اسکورت کنند. استقبال‌کنندگان روی پله‌ها، ناگهان از طرف نیروهای دولتی مورد هجوم قرار می‌گیرند و آنها مجبور می‌شوند به طرف پائین‌پله‌ها عقب‌نشینی کنند. جمعیت در قسمت پائین بوسیله نیروهای سوارکار مورد حمله قرار می‌گیرند.

توپ رزمناو به سوی نیروهای مهاجم شلیک می‌شود اما این اتفاق قدری

دیر می‌افتد و نمی‌تواند جان تعدادی از مردم را نجات دهد. سکانس با آتش‌گشودن رزمناو روی مرکز فرماندهی ژنرالهای روسی که دستور چنین یورشی را داده‌اند، پایان می‌یابد.

در نماهای آغازین این سکانس، هنگامیکه قایقهای اودسا از بندرگاه خارج می‌شوند تا رزمناو را برای ورود به بندر اسکورت کنند، بیشتر رویدادها در محدوده کادر پرده نمایشی جمع شده‌اند تا توجه و تصور ما را به خارج از محدوده پرده نمایش به حداقل مقدار ممکن برساند. پس از رسیدن قایقها به رزمناو، جهت رویدادها تغییر می‌کند. حرکات درون کادر که قبلا بیشتر به طرف راست پرده بوده است، در این لحظه تغییر جهت می‌دهد، یا مستقیما به سوی دوربین می‌آیند و یا از آن دور می‌شوند. قایقرانان از پشت دوربین وارد کادر می‌شوند. استقبال کنندگان که در کنار ساحل ایستاده‌اند به سوی دوربین دست تکان می‌دهند. قایقهای اسکورت به طرف دوربین حرکت می‌کنند. هندوانه‌ها از قایقی به قایق دیگر رد و بدل می‌شود تا در رزمناو که از پشت دوربین پدیدار می‌شود، قرار گیرد.

این تغییر جهت رویدادها، تماشاگر را از محوطه خارج از پرده نمایش به پشت دوربین متوجه می‌کند. هنگامیکه حادثه روی پله‌ها آغاز می‌شود، خطوط مرتب و منظم ترکیب تصویری روی پرده، شروع به پراکنده‌شدن و از هم پاشیدن می‌کند. با پیشروی سربازان به جلو، تماشاگر فقط قسمتی از تصویر آنها را می‌بیند. تماشاگر زمانیکه آنها بطور مکانیکی به پائین پله‌ها هجوم می‌برند، صورتهای آن‌ها را پیش خود تصور می‌کند، و قصدومنظورشان را حدس می‌زند. حمله‌ها نیز درست بهمین شیوه کار شده است. به تماشاگر فقط نماهائی خردشده و جزئی از عکس‌العمل‌ها نشان داده می‌شود. زنی که کالسکهٔ بچه‌اش را به جلو می‌برد با شلیک گلوله از پای درمی‌آید و هنگامیکه به زمین می‌افتد، تنه‌اش به کالسکه بچه می‌خورد وآن‌را به حرکت درمی‌آورد. بچه درون کالسکه است و کالسکه به سرعت از پله‌ها به طرف پائین در حرکت است. هنگامیکه کالسکه از روی پله‌ها می‌غلتد و پائین‌می‌رود، تماشاگر نسبت به سرنوشت کودک بیگناهی که درون آن است، احساس نگرانی می‌کند.

در این مرحله، اتفاق خارج از پرده نمایش، برآگاهی و هشیاری فردی چیره می‌شود. تماشاگر نگران است که چگونه بسیاری از مردم تیر می‌خورند، در رزمناو چه می‌گذرد، رزمناو چه موقع دست به حمله متقابل خواهد زد، و نیروهای پیشروی‌کننده چقدر نزدیک هستند — تمام توجه شامل عناصر خارج از محدوده پرده نمایش می‌شود.

در نمای بعدی، تماشاگر لوله تفنگهای رزمناو را می‌بیند که درست به طرف دوربین هدف گرفته‌اند. کشتی آماده شده که ضد حمله را آغاز کند. دوباره تماشاگر بایستی خود را به محوطه پشت دوربین معطوف دارد.

سکانس با چند نمای بی‌نظم بەپایان‌می‌رسد. اول، رزمناوبه محوطه تاتر اودسا (محل استقرار مرکز فرماندهی نظامی) شلیک می‌کند. سه نمای سریع و تند از مجسمه یک شیر بەدنبال می‌آید — لمیده و دراز کشیده، نیم خیز در حال بلندشدن و کاملا جهیده و بپا خواسته. بنظر می‌رسد که مجسمه، بیم و هراس ناشی از شدت زور و برآشفتگی و اختلال روی پله‌های اودسا را نشان می‌دهد. نمای آخر، تماشاگر را، با تصویری از بی‌نظمی و پاشیدگی و خرابی هنگامیکه دود و شعله‌های برخاسته از ویرانه‌ها پرده را پر می‌کند، رها می‌سازد.

معنی و اثر یک تصویر خارج از محدوده پرده نمایش، با این فرض مسلم که تماشاگر (در توهم و تصورش) رساننده مکان و هویت آن تصویر است ناشی می‌شود. بیشتر اوقات، چیزی که در یک یا چند شات خارج از محدوده پرده نمایش است، در نماهای بعدی به تصاویر روی پرده تبدیل می‌شود. در اینمورد، می‌توان اینطور بیان داشت که دوربین با این توضیح که می‌خواهد عطف به ماسبق کند، آنچه را که در خارج از محدوده‌پرده نمایش وجود داشته است را آشکار می‌سازد

برای بررسی اثرات آنچه که خارج از کادر تصویر وجود دارد، کافی نیست که فقط در هر لحظه از



بچه رزماری

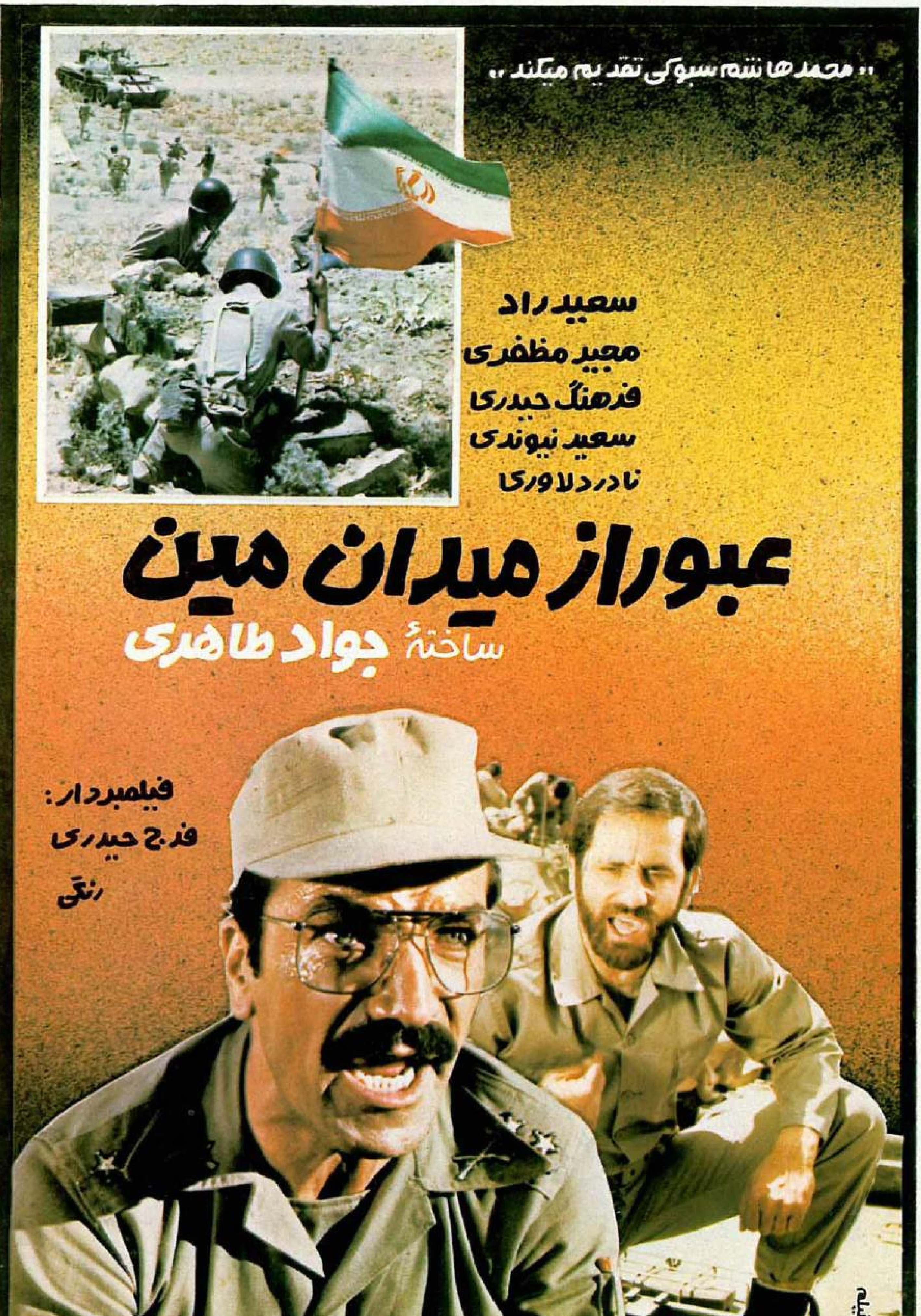
فیلم دریابیم که چه چیزی در خارج از محدوده پرده نمایش وجوددارد. مادرضمن‌بایستی رابطه‌ای‌اساسی را بررسی‌کنیم : یعنی‌تفاوت آن‌چیزی‌که تماشاگر حدس می‌زند که در خارج از کادر وجود دارد و آن چیزی که واقعا وجود دارد. بعضی ازقویترین اثرهای زیبائی‌شناسانه، از این رابطه توقع و انتظار تماشاگر، و آنچه که بعدتر آشکار می‌شود، به‌وجود می‌آید.

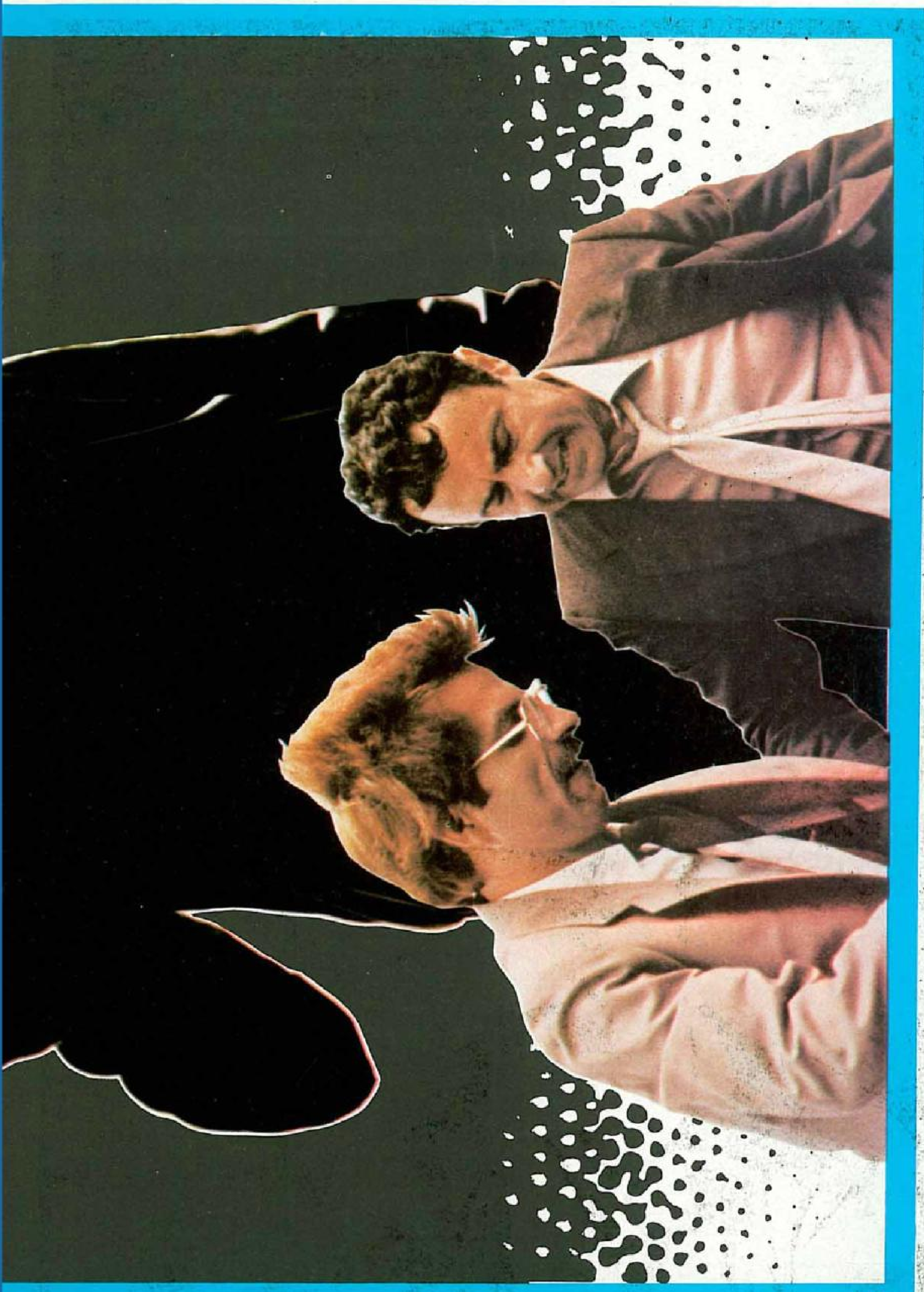
فیلم "بچه رزماری" ساخته رومن پولانسکی (محصول ۱۹۶۸) از اینگونه‌آشکارسازیهای بعدی پراست. در یک صحنه، رزماری (که توسط میافارو بازی شده است) از جانب یک گروه شیطانی که در آپارتمان همسایگی‌اش زندگی می‌کنند، در خطر قرار گرفته است. در صحنه پر از هراس و تشنج انتهای فیلم، وی راهی را به سوی آن آپارتمان (که‌در این لحظه خارج از کادرتصویراست) می‌یابد تا جشن تجدید میثاق شیطان پرستان برای تولد بچه‌اش را (که آنها او را بعنوان فرزند شیطان از او گرفته‌اند) کشف کند. بخاطر استفاده حداکثر از توهم و تصور تماشاگر از رویدادهای خارج از کادر، این صحنه دارای اثربسیار شدیدی است.

آشکارسازیهای بعدی، ممکن است برای نشان‌دادن آنچه که تماشاگر در خارج از محدوده پرده نمایش تصور کرده است بکار رود، و نشان می‌دهد آنچه حدس‌زده،واقعا آنجا نبوده است. در یک فیلم ترسناک، قهرمان زن صدائی را می‌شنود، نسبت به حضور یک شخص نادیدنی در اطراف خود بیمناک ونگران می‌شود، و محتاطانه به طرف خطر احتمالی راهش را پیش می‌گیرد. اما سرانجام زمانیکه دوربین روشن می‌کند که منبع صدا یک گربه است، تماشاگر آهی از سر آسودگی و رفع نگرانی می‌کشد. در بسیاری‌از فیلمهای ترسناک، زمینه‌ای نظیر این نوع آشکارسازی بعدی‌وجود دارد تا مهلتی را که تماشاگر برای تمدید اعصاب و استراحت نسبت به صحنه‌های ترسناک احتیاج دارد، ایجاد کند.

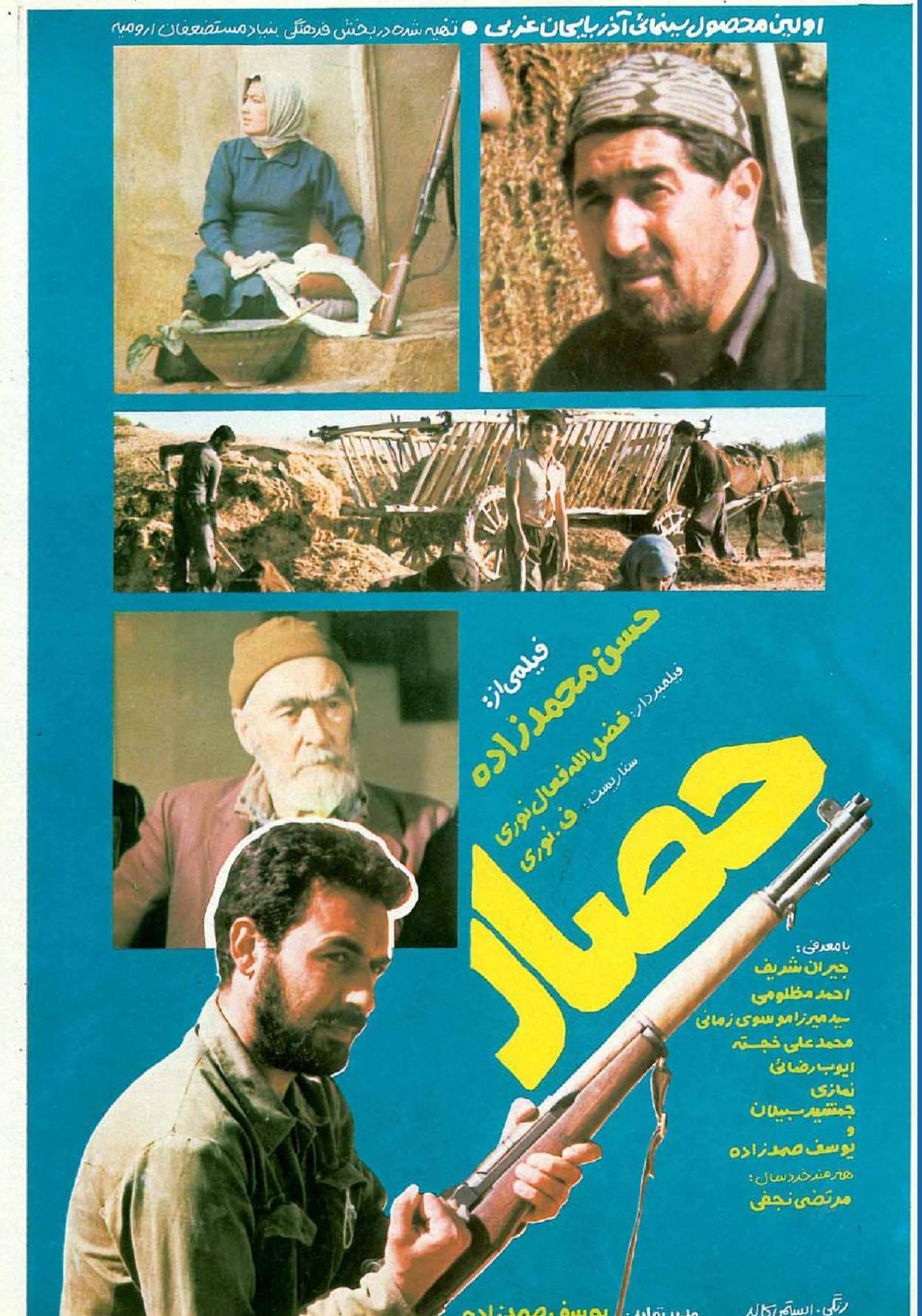


رزمنا و پوتمکین


«محمد هاشم سبوکی تقدیم میکند»
سعید راد
مجید مظفری
فرهنگ حیدری
سعید نیوندی
نادر دلاوری
عبور از میدان مین
ساختهٔ جواد طاهری
فیلمبردار:
فرج حیدری
رنگی




نقطه ضعف
نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمدرضا اعلامی
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین دست
تهیه کننده: جواد گلپایگانی
بازیگران: جواد گلپایگانی . جمشید آریا . محمد ابهری .
منوچهر افسری . عباس قاجار . امیرخسرو صادقی .
محمود پیراسته . آنیک...
و حسین پرورش
محصول کارگاه فیلم پویا


اولین محصول سینمائی آذربایجان غربی ● تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه
فیلمی از:
حسن محمدزاده
فیلمبردار: فضل الله فعال نوری
سناریست: ف. نوری
حصار
با معرفی:
جیران شریف
احمد مظلومی
سید میرزا موسوی زمانی
محمدعلی خجسته
ایوب رضائی
نمازی
جمشید سبیلان
و
یوسف صمدزاده
هنرمند خردسال:
مرتضی نجفی
مدیر تولید: یوسف صمدزاده
رنگی. ایستمن کالر

روند تکامل حوادث و شخصیت‌ها



بربادرفته

تصادف و اتفاق به‌عنوان راه‌حل برای بحران‌ها، نقطه اوج یا صحنهٔ الزامی، غیرقابل‌پذیرش است چرا که رویدادهای دراماتیک باید براساس رابطهٔ علت و معلول بنا شود تا برای بیننده قابل باور وقبول باشند. همچنان که همه می‌دانیم، در زندگی‌واقعی، تصادف واتفاق و موقعیت‌های غیرمنتظره، نقش مهمی در سرنوشت اشخاص و ملت‌ها بازی می‌کند. اما فیلم دراماتیک، یک‌هنر است، رسانه‌ای است که هدف و نیت ارتباطی آن، آفرینش وایجاد نظم از میان‌آشفتگی و شوریدگی زندگی و دادن قالبی با مفهوم به آن است. هنر از جزئیات زندگی در قالب نمایشی خود استفاده می‌کند اما هنر، زندگی‌نیست و تصادف و اتفاق درتمامی مراحل درام به استثنای یک‌مورد (آغاز) غیرقابل پذیرش است. زیرا در آن مرحله، بیننده هنوز تصوری درخود برای قالب حادثه درنظر نگرفته است.

دلهره و تعلیق

آفرینش دایره و تعلیق که بدون فرونشینی به‌سوی نقطهٔ اوج پیش می‌رود، برای جلب و حفظ توجه بیننده، ضروری است. دلهره به‌منزلهٔ یک شگرد ساخت طرح داستانی در پنج شکل وجوددارد. عوامل پیچیدهٔ درحال تکامل، مسابقه بازمان، تعقیب و گریز، حالت روبه‌افزون بحران‌ها، و حوادث غیرمترقبه.

عوامل پیچیدهٔ درحال تکامل

عوامل و پیچیدگی‌های روبه پیشرفت، نتیجه نخستین گره خوردن موارد متضاد است، زمانی که چند رشته از تضاد و کشاکش نمایانده می‌شود.

البته، طرح اصلی پیچیدگی این عوامل، پیرامون شخصیت اساسی که میل بسیار برای به‌دست آوردن چیزی دارد وبه کم قانع نیست، و انگیزه‌اش از رابطه با شخصیت‌های اصلی مخالف که‌موجب پیدایی دگرگونی‌ها و تحولات می‌شوند سرچشمه می‌گیرد. در سطحی دیگر، شخصیت اساسی ممکن است سهوا" دوست یا دشمن یک شخصیت اصلی یا فرعی شده باشد و آن شخصیت ممکن است دراواخر داستان بطور قابل باوری دوباره ظاهر شود و برای همکاری یا خنثی‌کردن کارهای شخصیت اساسی یا قهرمان اصلی، برانگیخته و تحریک شده باشد.

در مرحلهٔ سوم، کارهای او می‌تواند بی‌حرمتی و توهینی به رسوم متعارف، عقاید عمومی، یا نظم و قانون باشد و از این‌رو، واکنشی کاملا" باورکردنی ازجانب نیروهای جامعه را موجب می‌شود.

در مرحلهٔ چهارم، ممکن است نیروها و عوامل مستقل وبی‌ارتباطی وجود داشته باشد که همزمان و پاپای داستان اصلی و حوادث فرعی آن ـ جنگ‌ها، قحطی، توفان ـ موجودیت خود را به نحوی بنمایاند که بطور قابل توجهی برای فراهم‌کردن زمینهٔ بسط غیرمنتظرهٔ پیچیدگی‌حوادث داستان می‌توان از آن‌ها برداشت کرد.

مسابقه با زمان

این نیز تمهید معمولی دیگر طرح داستانی برای ایجاد دلهره است. در فیلم "ماجرای نیمروز"، داستان فیلم پیرامون عامل‌دراماتیک کوشش و جدیت یک کلانتر برای جلب حمایت مسلحانه مردم در حوزهٔ ماموریت خود، پیش از آن که سه یاغی و رئیس آنان با قطار ظهر وارد شهر شوند، دور می‌زند. در سراسر فیلم، ساعت، دیده، شنیده، و احساس‌می‌شود. تمهیدات دیگر مسابقه بازمان می‌تواند شامل سررسیدن موعد پرداخت یک قسط، یا حمله‌ای در شرف آغاز، مرگ یا فاجعه باشد. هر رویداد اجتناب ناپذیری که با تاکید، رابطهٔ شخصیت‌های درگیر تضاد را تغییر

بدهد، می‌تواند درچنین موردی بکار برده شود.

تعقیب و گریز

"تعقیب و گریز"، یکی دیگر از تمهیدهای دراماتیک برای آفرینش دلهره است و غالبا" همراه با مسابقه با زمان بکار گرفته می‌شود. تعقیب و گریز به‌خودی خود مهیج بنظر می‌رسد، شاید به علت این که به غریزهٔ تعقیب شکار در نهاد آدمی متوسل می‌شود وشاید به این علت که بیننده مشروط می‌شود تا انتظار داشته باشد که نتیجهٔ داستان، درنتیجه و حاصل تعقیب و گریز "شکارچی ــ شکار" خواهد بود. نقطهٔ اوج داستان و تحقق یافتن مضمون فیلم، غالبا" درداستانی نشان‌داده می‌شود که تعقیبی طولانی، همچون در پایان فیلم "ارتباط فرانسوی"، داشته‌باشد.

حالت رو به افزون بحران‌ها

دلهره‌از طریق فزونی شدت بحران‌ها نیز می‌تواند بوجود آید. هرمانع، مشکل‌تر از مانع قبلی می‌شود و شخصیت را به کوشش هرچه مصرانه‌تری برای فایق‌آمدن برآن مجبور می‌کند. با هربحران که با شدت روبه‌افزونی پیش می‌رود، افزایشی مشابه در خلق دلهره در دل بیننده بوجود می‌آید تا این که نتیجهٔ داستان وگره‌گشایی همه‌چیز را آشکار می‌کند. آفرینش دلهره تا اندازهٔ بسیار، مسئله افزایش تدریجی موانعی است که در برابر شخصیت سربر می‌افرازد و او باید برای نیل به هدف، از آنها بگذرد.

حوادث غیرمنتظره

حوادث غیرمنتظره، کلیدغایی دلهره است و در شکل روابط سه جانبهٔ بحران قرار دارد. هر عملی که شخصیت می‌کوشد در سکانس دراماتیک ویژه‌ای انجام بدهد، بیننده هم باید با او همذات پنداری کند و به‌انجام رساندن کار از جانب او اعتقاد وباور داشته باشد و هنگامی که کوشش شخصیت اساسی با شکست روبرو می‌شود، بیننده هم به اندازهٔ او شگفت‌زده شود. احساس انتظار بیننده همواره باید از یک بحران به‌بحران دیگر کشانده‌شود، با منظور این که بحران دیگری خلق بشود. اما ابقای انتظارها وتوقع بیننده باید از آن نظر موجه باشد که رویداد بتواند در شرایط و مقتضیات واقعی و قابل باور رخ بدهد. زمانی که "جوباک" ــ در فیلم "کابوی نیمه‌شب" ــ به داخل ساختمان شبانه‌روزی زنان راه می‌یابد این انتظار را داشت که زنان را در انتظار خود بیابد. در این‌جا، نه او و نه بینندگان، انتظار نداشتند که وی با تحقیر بیرون رانده شود. اما "جوباک" را بیرون می‌اندازند واین عمل، در آن شرایط، قابل قبول است. همچنین بطور مطبوع ودرعین‌حال دردناکی، به‌علت خودفریبی و تصورات ناصواب "جو" ودوستش "راتسو" و اغفال انتظارات بیننده خنده‌آور و ترحم‌انگیز بود. اصل لذت دراماتیک در شکل و ساخت بحران، قول چیزی را به بیننده دادن و چیز دیگری به‌اودادن‌است، امابه‌گونه‌ای موجه.

گسترهٔ زمانی و گسترهٔ داستانی

گسترهٔ زمانی وگسترهٔ داستانی، عوامل مهمی در خلق تاثیر دراماتیک هستند. فشردگی زمان، خصیصهٔ برجستهٔ سینما است، خصیصه‌ای که خود را در خدمت توصیف داستان‌هایی می‌گذارد که در حیطهٔ دورهٔ نسبتا" کوتاه زمانی رخ می‌دهد. نمایش گستره‌های طولانی زمان، غالبا" تداوم فیلم را دچار ضعف می‌کند و شدت بحران‌ها را تقلیل می‌دهد. جریان روان تداوم یا هر مرحلهٔ انتقالی و تغییر زمان به‌مرحلهٔ تازهٔ زمانی دچار وقفه می‌شود وهربار، مرحلهٔ بعدی گرایش نشان می‌دهد تا پارهٔ کاملی بشود، تمهیدهای تکنیکی‌سینمایی مانند "دیزالو"، "فیداین" و "فیداوت" قراردادهایی هستند که اکنون به‌روشنی، به عنوان‌نشان دهندهٔ گذشت زمان به‌حساب می‌آیند، اما همین‌ها باعث از دست رفتن و کاهش‌نیروی‌دراماتیک اثر می‌شوند.

یک فیلم با گسترهٔ زمانی طولانی. گرایش دارد بیش از آن که دراماتیک باشد، روایتی باشد. به‌این ترتیب، نیروی عوامل دراماتیک قربانی می‌شود زیرا بحران‌ها به‌ندرت باشدت‌روبه افزونی ضروری بنظر می‌رسند در حالی که از نظر زمانی، سال‌ها میان آنها فاصله ایجاد شده است. بحران‌هایی که با این‌ترتیب دچار ضعف می‌شوند با زحمت می‌توانند از نظر عاطفی به‌سوی نقطهٔ اوج پیش بروند، هرچند که امکان دارد از نظر منطقی به نتیجهٔ داستان در "صحنه‌الزامی" مربوط بشوند.

فیلم‌های تاریخی و شرح‌حال، از جمله" بربادرفته" و "بزرگمرد کوچک" که نمونه‌های قابل مثالی هستند، موفقیت همگانی بزرگی کسب کرده‌اند. اما این دوفیلم هم از ضعف‌های کوچک و بزرگ در طرح‌های داستانی خود با مضامین و تضادهایی که به درستی در صحنه‌های الزامی و نقطهٔ اوج اصلاح نمی‌شود، لطمه می‌بینند. هردوفیلم، یک گسترهٔ زمانی و گسترهٔ داستانی وسیع دارند و شامل مجموعه‌ای اپیزود می‌شوند که‌هرکدام، داستانی مجزا وساخت دراماتیک خود را دارد و می‌تواند به عنوان یک فیلم کوتاه درنظر گرفته شود. هردوفیلم فاقد وحدت کلی و احساسی از دلهرهٔ روبه تشدید هستند، اما این ضعف‌ها با عرضه و نمایش شخصیت‌های جالب و رویدادهای پرزرق و برق تاریخی جبران می‌شود.

آرامش

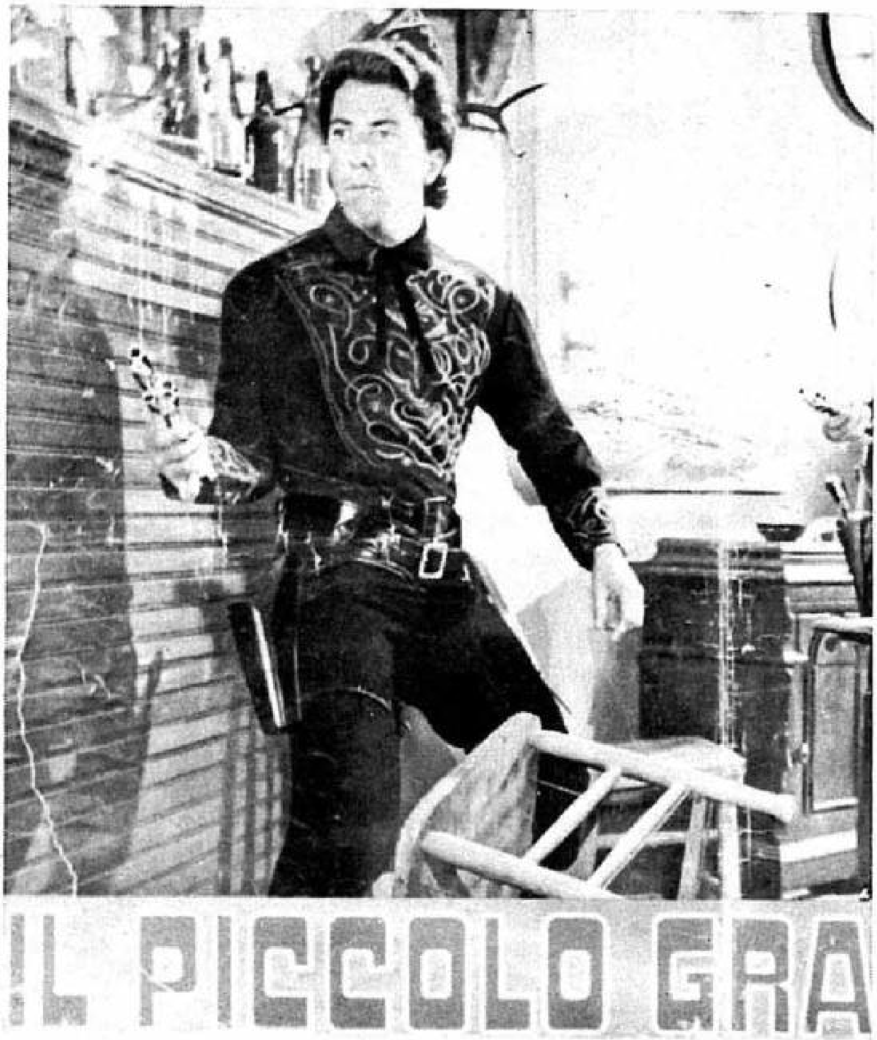
آرامش، لحظه‌ای از رفتارسبک وتغییر ذائقه است که در یک‌فیلم بلند برای تسکین هیجان‌بیننده مورد استفاده قرار می‌گیرد. اگر فیلم، درام خیلی عمیق باشد، گهگاه باید به‌بیننده هم‌فرصتی داده شود تا آرامشی بیابد. گاه دیده شده که در زمان نقطهٔ اوج‌یک‌فیلم‌که در آن، شخصیت به میخ‌کشیده‌ای روی صفحهٔ پولادین دارد جان خود را از دست‌می‌دهد بینندگان با نشاط فراوان خنده‌سر می‌دهند، زیرا فیلم قبلا" از تدارک زمینه برای تسکین آنان عاجز بوده است.

سمبولیسم

سمبولیسم در سینما و درطرح داستان آن، روشی با اصل و مبداء اروپایی است. کارگردانان اروپایی غالبا" به‌نمایش نکته‌ای ذهنی دربارهٔ جنبه‌ای از زندگی راغب‌تر هستند تا به راحتی‌داستان پردازی کنند، آنان، اغلب ضوابط ساخت دراماتیک را با استفـاده از سمبول‌های بی‌شکل نادیده‌می‌گیرند. برای مثال، در فیلم‌های برگمان یا فلینی، سمبول‌های صحنه‌سازی شدهٔ مرگ و بیهودگی به‌گونه‌ای قاطع و سخت، از نخستیــــن "فیداین" تا آخرین "فیداوت"، بدون لحظه‌ای آرامش و وقفه در بین آنها، یکدیگر را دنبـــال می‌کنند. فیلم‌های سمبولیک، بیش از عواطف، هوش و فکر و ذهنیت بینندهٔ خود را آماج وسوسه‌های فکری قرار می‌دهند و فقط برای بینندگان خاص ساخته می‌شوند.

تکامل سینمائی شخصیت‌ها

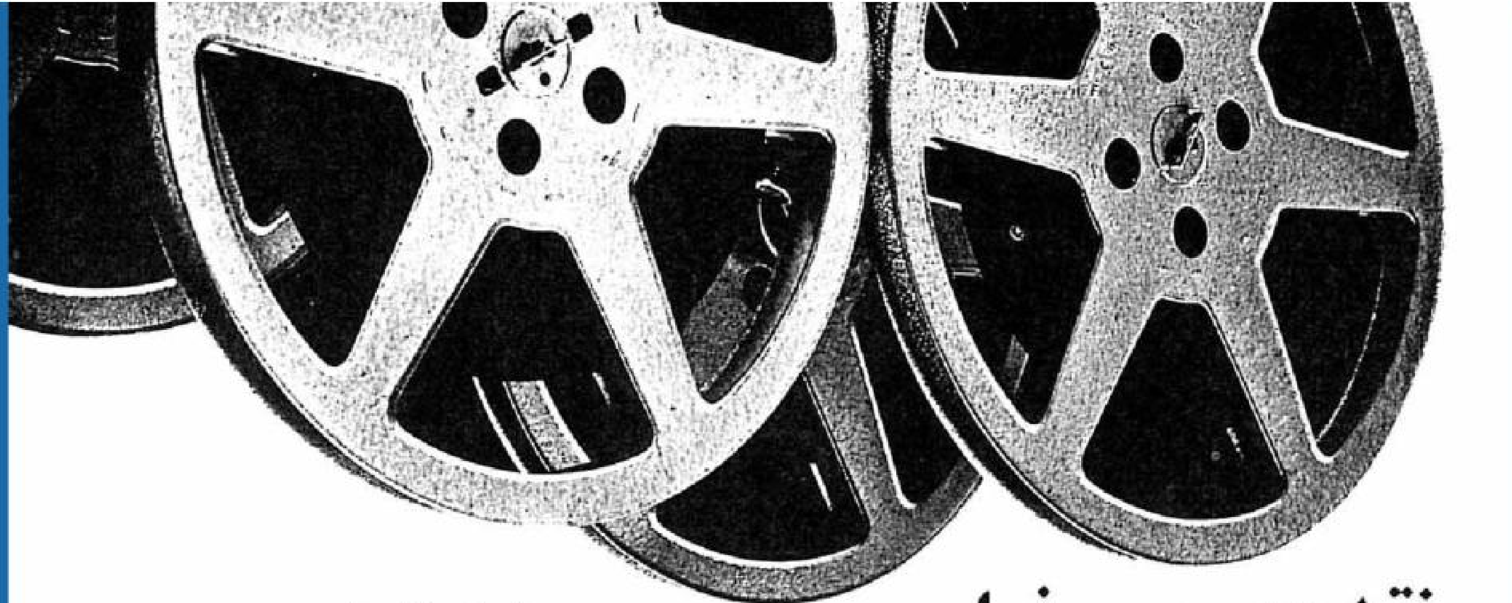
زیرکانه‌ترین طرح داستانی‌توجه بیننده را جلب نخواهد کرد مگر این که احساس و علاقه‌اش را نسبت به آنچه برای‌شخصیت‌های



بزرگمرد کوچک

داستان رخ می‌دهد، برانگیزد. شخصیت‌های قابل باور سینمایی، عواطف بیننده را از طریق همذات پنداری برمی‌انگیزند و به طرح داستانی، حالتی از زندگی واقعی می‌دهد. از نظـر سینمایــی، شخصیت‌ها باید همچون افرادواقعی باشند که تماشای کنش و واکنش‌های آنان نسبت به تضادها در داستان نکتهٔ جالبی در برداشته باشد. فیلم دراماتیک مقدمتا" به این غریزهٔ بصری بیننده، به‌شیفتگی او برای دیدن این که مردم چه می‌کنند هنگامی که ظواهر اجتماعی آنان به خاطر ضرورت به‌کنار زده می‌شود، به‌کنجکاوی عمیق اودربارهٔ تنها موضوع پایان‌ناپذیر ــ که‌انسان باشد ــ رجوع می‌کند.

فیلمساز باید قدرت وتوانایی برای قراردادن خود به‌جای افراد دیگر را داشته باشد، و همچنین از درک این‌نکته که چرا با درنظر گرفتن طرز فکر، پیشینه و شرایط شخص، این آدم مرتکب اختلاس می‌شود، یک کودک را کتک‌می‌زند، جنایت وحشتناکی را مرتکب‌می‌شود، یا خود را روی نارنجک می‌اندازد تا زندگی دوستانش‌را نجات‌بدهد، برخوردار باشد. دارابودن این شرایط به توانایی کافی برای دیدن و درک اعمال دیگران با داوری دقیق اخلاقی نیاز دارد با این منظور که از خود سئوال کند "چرا او چنین کرد؟" ــ و آنگاه پاسخ‌های متعدد را به اندازهٔ کافی درک کند تا بتواند آنها را در فیلم‌عرضه کند. برای تکامل واقعی و موثر شخصیت، فیلمساز باید آن شخص مورد نظر بشود و اعمالش را از درون نظاره وبررسی کند. ■



نقد و بررسی فیلم

سینما، تلویزیون

دادگاه مافیا

کارگردان: پاسکواله اسکوئه‌تیه‌ری ـ بازیگر: جولیانوجما ـ محصول ایتالیا.

"ویتوگارگانو" جوان بلندپرواز روستائی برای پیوستن به‌سازمان مافیا، دوستش "میکله" را می‌کشد و با نامزد او ازدواج می‌کند. او پس از چندی‌ترقی می‌کند و به شهر می‌رود و با اعمال نفوذ در نهادهای دولتی، به اعمال خود ادامه می‌دهد. چندی بعد او در دادگاه به پنج سال زندان محکوم می‌شود. پس از آزادی، بازهم کارهایش را پیگیری می‌کند اما به او اطلاع داده میشود که مدارک تازه‌ای علیه او جمع‌آوری شده و توصیه می‌شود که برای‌مدتی، پنهان شود. ویتو همراه خانواده‌اش به شهر دیگری می‌رود و در آنجا به دست یکی از دوستانش کشته می‌شود.

تفاوت عمده‌ای که میان سینمای تجارتی اروپا و سینمای هالیوود وجود دارد، نمای روشنفکرانه‌ای است که سینمای‌اروپا تحت تاثیر عواملی از دهه شصت تاکنون، بخود گرفته، در حالیکه سینمای تجارتی هالیوود، هنوز هم (حتی در روشنفکرانه‌ترین آثارش) براساس پای‌بندی به داستان‌سرایی و بطورکلی در قالب "نوع" کار کردن، حرکت می‌کند.

ظاهر روشنفکرانه‌ای‌که‌فیلمهای تجارتی اروپا را از آثار ساخته شده در هالیوود متمایز می‌کند، درابتدا به جهت تاثیر و گسترش موج نوی فرانسه و فقط دربرگیرنده تکنیک و فرم در این گونه آثار بود (آثار "کلودللوش" را بخاطر بیاوریم)، ولی بمرور در موضوع‌ها نیز تغییر کلی حاصل شد، و فیلمسازان جوان اروپائی به مضمون‌های انتقادی و اجتماعی و سیاسی روی‌آوردند. موج انتقاد از خود، سینمای اروپاوآمریکا را فراگرفت.

از مضمون‌های مورد توجه در ایندوره فیلمسازی، فساددردستگاه‌های‌دولتی، بخصوص‌پلیس (سرپیکو) و نفوذ سازمان‌های تبهکاری در ارکان حکومت‌ها (پدرخوانده) بود. به‌ویژه موضوع دوم، که در راس همه آنها سازمان "مافیا" قرار دارد و بخاطر ماهیت این سازمان، موضوع‌هائی براین اساس می‌توانست به اندازه کافی از خشونت و سکس برخوردار باشد تا موفقیت تجارتی فیلم را نیز تضمین کند.

ازاینجا بود که سیل فیلمهای "مافیایی" ببازار سرازیر شد، آثاری که صرفابخاطر پولسازی نام این سازمان را بهانه قرار دادند و سیل کشتار و خون به پرده سرازیر کردند. "پاسکواله اسکوئه‌تیه‌ری" کارگردان فیلم "دادگاه مافیا" نیز سعی دارد، فیلم خود را در این رده آثار جای دهد. آغاز فیلم نیز که در ساختمان دادگستری شروع می‌شود و شاهد دستگیری "ویتو گارگانو" عضو موثر سازمان مافیا هستیم، نوید چنین اثری رامیدهد، ولی بزودی این توهم ازبین می‌رود و با "بازگشت بگذشته" زندگی "ویتو" و طرح و گسترش رابطه او با سه دوست دیگرش، ماجرا شکل دیگری‌بخودمیگیرد، و فیلم بسادگی تبدیل می‌شود به اثری که سعی‌دارد

رابطه دوستانه چهار جوان روستائی را که هرکدام در موقعیت اجتماعی خاص و با افکاری متفاوت درباره آینده خود هستند، بررسی کند.

تا اینجا، ایراد عمده‌ای در فیلم و هدف کارگردان دیده نمیشود، زیرا در ضمن ارائه رابطه چهار انسان در یک جامعه، میتوان نکات نادیده و تازه و باارزشی را مورد توجه و بررسی قرار داد. ولی در واقع تمامی مشکلات فیلمساز، ازهمین‌جاست که آغاز می‌شود. برای شکافتن‌وتحلیل رابطه بین چهار انسان متعلق به یک جامعه، که هر کدام دارای ویژگیهای متفاوتی هستند، ابتدا باید یک بررسی کلی اما روشن از محیط زیست این‌آدم‌ها بدست داده شود، و سپس با اتکا به‌یک‌شخصیت‌پردازی دقیق، شروع به باز کردن رابطه این انسان‌ها کرد، ولی فیلمساز بدون آنکه هیچیک از این زمینه‌سازی‌ها راانجام دهد، مستقیما وارد محدودهٔ رابطه این چهار تن می‌شود.

درباره محیط زندگی این‌چهار تن، فیلمساز چیز زیادی بما نمی‌گوید، جز اینکه در یکی از روستاهای سیسیل زندگی می‌کنند، کارشان (بجز یک نفر) حمل و نقل گندم و جو بوسیله یک گاری است که در ضمن با یک کامیون‌دار نیز در حال رقابت‌اند، و در جائی دیگر در یک صحنه کاملا فرعی (صحنه درس خواندن "ویتو") از زبان دختری که نقش معلم او را بازی می‌کند، می‌شنویم که روستای محل اقامتشان، دورافتاده و فقیر است و اکثر مردم آن بیسواد هستند. این، همهٔ اطلاعاتی است که دربارهٔ موقعیت اقتصادی و فرهنگی وشرایط زندگی مردم روستا به ما داده می‌شود، گوئی فیلمساز شتابزده است که هر چه زودتر قهرمانانش را از روستا خارج کند و بشهر بیاورد (دقیقا نمیدانیم که همه گناه این نقصان را باید بگردن فیلمنامه‌نویس و فیلمساز بگذاریم یا اینکه حذف قسمتهائی از فیلم را نیز در این کاستی سهیم بدانیم ـ البته بنظر نمی‌رسد که ازقسمت‌های اولیه‌فیلم، زیاد حذف شده باشد). برچنین زمینه‌ای ناشناخته‌ومبهم، قهرمانانی زندگی می‌کنند که فیلمساز کوششی برای نزدیکی به‌آنها از خود نشان نمی‌دهد.

اینکه انگیزه واقعی "میکله" (دوست نزدیک "ویتو") برای رهبری مردم روستا، در مقابل مالک بزرگ چیست، روشن نمی‌شود (گفتگوی چند دقیقه‌ای او با "ویتو" در مقابل کلیسا هم مشکلی را حل نمی‌کند)، و بیننده باید با اتکا به آگاهی‌های قبلی و توجه به رنگ پرچمی که "میکله" در دست‌دارد، واقعیت رخدادها را حدس بزنند.

بجهت همین شخصیت‌پردازی ناقص است که قصد "ویتو" بر کشتن دوستش "میکله" هرچند که با مقدمه‌ای مانند صحبت او با دوست دیگرش و یا تردید شبانه (هفت‌تیر بدست در خانه) همراه‌است، توجیه نشده باقی می‌ماند، هرچند که فیلمساز می‌کوشد با استفاده‌ازعوامل نمایشی فرعی ـ مثل شیهه اسب در لحظه‌ای‌که "دون‌چستو" قتل "میکله" را به "ویتو" محول‌می‌کند ـ مهابت و اهمیت موضوع را گوشزد کند.

در مورد انگیزه "ویتوگارگانو" برای بدست گرفتن رهبری بخش محلی مافیا، فقط می‌توان حدس زد که احتمالا جاه‌طلبی و افزون‌خواهی انگیزه اوست (در شب ازدواجش با اشاره به‌اتاق خواب و اثاثیه موجود در آن به عروسش می‌گوید: "این همان چیزهایی است که آرزوی من و تو بود.") ولی چون همانطور که گفتیم، شخصیت‌پردازی اثر ناقص و نارساست، چنین انگیزه‌هائی نمی‌تواندتوجیه‌کننده‌قتل‌نزدیکترین دوست باشد، به ویژه که بعدا در صحنه‌ای خود "ویتو" انتقام همین دوست را از "دون‌چستو" می‌گیرد. به‌این‌ترتیب، بایدبراساس زمینه‌های ذهنی که فیلم‌های قبلی ساخته شده در موردمافیا، ایجاد کرده‌اند، بپذیریم که اینگونه جنایت‌ها و خیانت‌ها، در ارکان این سازمان، امری عادی و به اجبار قابل قبول است.

در قسمت‌های مربوط به ترقی "ویتو گارگانو" که بزندگی اودرشهر ختم می‌شود، مشکلات‌فیلمساز افزون می‌شود، زیرا شخصیت‌های دیگری به فیلم اضافه می‌شوند که تا انتها، بی‌هویت و مقوایی باقی می‌مانند مانند آدم‌کشان "ویتو"، دوست نزدیکش که در انتهای فیلم نیز او را بقتل می‌رساند، مستخدم "دون چستو" (که این یکی در حالیکه آن اندازه به اربابش نزدیک است که حتی در محرمانه‌ترین گفتگوهای او نیز حضور دارد، ناگهان و بدون هیچگونه انگیزه و دلیلی به‌اربابش پشت می‌کند و او را بخاطر "ویتو" می‌کشد ـ ذکر این نکته که او هم اهل روستای زادگاه "ویتو" است، نمی‌تواند توجیه‌کننده گردش صد و هشتاد درجه‌ای او باشد).

حتی شخصیت بااهمیتی نظیر همسر "ویتو" نیز بجز لحظه‌هائی معدود که در فیلم حضوری خنثی و بی‌اهمیت دارد، از هویتی منطقی برخوردار نیست (و اصولا در مورد اینکه وی چگونه یکباره حاضر به ازدواج با "ویتو" می‌شود، درحالیکه نامزد دست او بوده، ابهام فراوان وجود دارد). "ویتوگارگانو" بیش از هر فرد دیگری توجه و علاقه فیلمساز را بخود اختصاص داده و "اسکوئه‌تیه‌ری"، ازاویک ضدقهرمان دوست‌داشتنی ساخته است. سیر پرداخت کارگردان، چنان غلط است که بیننده در حالیکه می‌داند "ویتو" عامل قتل و کشتارهای بسیاری است، ولی با رهایی او از چنگال قانون، خوشحال می‌شود، حتی در پایان فیلم وقتی او بقتل می‌رسد، با تاکیدهای نمایشی اغراق‌آمیزی که روی گریه همسر او و صورت گریان فرزندش بعمل آمده است، به بیننده حالت تاسف‌دست میدهد.

فیلم، بیشتر از آنکه در باره سازمان مافیا باشد، درباره فردی از این سازمان است. چهره انسانی دادن به یک عضو برجسته مافیا (هرچند هم که فیلم به مرگ مادی او بدست دوستش و محکومیت تلویحی او و اعمالش ختم شود)، کوششی منحرف است.

■
■

وقایع سالهای آتش

کارگردان: محمد الاخضر حمینه ○ فیلمنامه: حمینه، توفیق فارس ○ فیلمبردار: مارچلو گاتی ○ موسیقی متن: فیلیپ آرتوئیس — بازیگران: جورجو وایاگیس، محمدالاخضرحمینه، لاربی سکال، شیخ نورالدین، حسن حسنی ○ محصول الجزایر، ۱۹۷۵ ○ برندهٔ نخل طلای جشنوارهٔ کان ۷۵.

از طریق زندگی یک جوان روستائی الجزایری، بخشی از تاریخ این کشور و مبارزات مردم آن برعلیه استعمارگران فرانسوی تصویر می‌شود. داستان فیلم، دوره‌ای از سال ۱۹۳۹ تا یازده نوامبر ۱۹۵۴ را (که روز آغاز انقلاب الجزایر خوانده می‌شود) دربر می‌گیرد.

در میان کشورهای عربی الجزایر، شناخته‌ترین ومحبوب‌ترین سینما را بین غربی‌ها دارد، و این موفقیت را درمدت کوتاه بعد از استقلال (سال ۱۹۶۲ تاکنون) بدست آورده است. "محمد الاخضر حمینه" نیز مشهورترین و مورد توجه‌ترین فیلمساز این سیناماست، که تاکنون سه فیلم از او بنام‌های "بادهای اورس"، "دسامبر" و همین "وقایع سال‌های آتش" را دیده‌ایم، که طبیعتا این سه فیلم، می‌توانند فرصت مناسب و کافی برای شناخت فیلمساز باشند. "بادهای اورس" فیلم کوچک و ساده‌ایست، در مورد مادری الجزایری که در بازداشتگاه‌های فرانسویان بدنبال پسرش می‌گردد.

اگر در "بادهای اورس"، فیلمساز موضوعی را بیان می‌کرد که نسبت به متن اصلی انقلاب الجزایر، حکم حاشیه‌ای را داشت، در فیلم بعدیش "دسامبر"، نگاه خود را مستقیما متوجه یک‌مبارز الجزایری و شکنجه‌های او توسط فرانسویان می‌کند. این فیلم، تکنیک‌محکم‌تری دارد، ولی اشکال از آن‌جا شروع می‌شود، که "حمینه" می‌خواهد، دید و لحن انسانی خود را که در مورد قهرمان الجزایری اثرش قابل پذیرش است، در مورد دشمن او (افسر فرانسوی) نیز تعمیم دهد، که این کوشش در یک فیلم‌متعلق به سینمای انقلابی کشوری که تازه از یوغ استعمار آزاد شده است، چندان موجه بنظر نمی‌رسد. در نتیجه فیلم بعلت سرگردانی فیلمساز بین ارائه دردهای جسمانی یک مبارز و تحلیل عذاب‌های روحی یک افسر فرانسوی شکست می‌خورد. اما "وقایع سالهای آتش"، از لحاظ مضمون و قالب، با دو فیلم قبلی تفاوت کلی دارد.

فیلم، با طول زمانی بیشتر از سه ساعت، دو میلیون دلار خرج، پرده پاناویژن، سیاهی لشکر فراوان و ... نشانگر فاصله‌ایست که "حمینه" از قالب جمع‌وجور آثار قبلی خود گرفته است، گو اینکه تسلط تکنیکی او در اینجادرخشان‌تر است و وی مهارت حرفه‌ای خود را با کنترل صحنه‌های وسیع و پرحادثه ثابت می‌کند، ولی باید دید که، دید انسان‌گرایانه و موشکاف او نیز تکامل یافته است یا نه؟ با توجه به مضمون فیلم (تکامل روحی و فکری یک جوان روستایی) می‌توان دریافت که ظاهرا دید فیلمساز از حد توجه به رنج‌های یک مادر و یاشکنجه‌های یک مبارز، بسیار فراتر رفته است، و اینک می‌خواهد جامعه الجزایری و مبارزات مردم الجزایر را در حد وسیع‌تری بررسی کند. فیلم با دو فاجعه، یکی در سطح (خشکسالی) و دیگری که ظاهرا باید فاجعه اصلی‌تر باشد و بهمین‌جهت هم‌آگاهانه از طرف نویسندگان فیلمنامه‌وکارگردان در سطح عمیق‌تر داستان قرار داده شده است (مهاجرت روستائیان به شهر) آغاز می‌شود.

نقطه شروع پرداخت تماتیک کارگردان، تاکید روی فاجعه اولی، یعنی نیامدن باران و نبود امکانات آبیاری و درنتیجه خشکسالی و گرسنگی روستائیان است و تمامی قسمت‌های اولیه فیلم‌در روستا شامل تاکیدهای کارگردان براین مسئله است (نماهای وسیع از زمین‌های خشک، اختصاص مدت طولانی از فیلم به مراسم دعای باران، نمایش روستائیان بیکار که در آفتاب چرت می‌زنند، ...).

با ورود "احمد" به شهر، موضوع دوم فیلم، شروع به شکل گرفتن می‌کند (مهاجرت به شهر و بیگانگی با زندگی شهری و مواجه شدن بااستثمار واستعمارفرانسویان) در ضمن در این لحظه، چهره "مولود" بعنوان سنگ اصلی‌سازنده بنای تماتیک فیلم معرفی می‌شود. اقامت در شهر برای "احمد" حکم تجربه‌ی سازنده‌ای را دارد که او را از مرتبه یک جوان خام روستایی تا حد یک فرد آگاه از کم‌وکیف زندگی در شهر و حکومت فرانسویان بر مردم الجزایر ارتقاء میدهد.

اولین برخورد "احمد" با حکومت (مقابله فرد با سیستم)، مقابله‌ای براساس تحریک هیجانهای عاطفی و بدون انگیزه‌ای آگاهانه است و بهمین جهت نیز به شکست دردناک او منتهی می‌شود (برخورد با کارفرمای فرانسوی معدن نمک). کلمهٔ "احمق" که مرد فرانسوی در موقع خروج از اداره‌پلیس‌به "احمد" خطاب می‌کند، نشانه اوج شکست و درماندگی "احمد" در مقابل استعمارگران است.

بیماری تیفوس و مرگ زن و فرزندان، او را بطرف روستا باز می‌گرداند. اینک او مشکل مردمش را شناخته است، بدین‌جهت است که انفجار سد آب (مظهر آزادی از زندانی که فرانسویان برای آنها ساخته‌اند) عملی آگاهانه جلوه می‌کند و خنده "احمد" و پسرخاله‌اش "علی" بهمراه مردم روستا در صحنه‌ای که مامور دولت سعی در نفی قهرمان بودن آنان دارد، تاییدی بر آگاهی آنان‌ازآنچه‌انجام داده‌اند و تاکیدی بر قهرمانیشان است.

در قسمت‌های مربوط به شهر، بیان تصویری فیلمساز تحت‌الشعاع یک عامل قرارمی‌گیرد و افت‌میکند،



وجود "مولود" دیوانه‌نما (که به‌رغم ظاهر پریشانش، بیانگر واقعیت‌های تلخ و دردناک زندگی مردم الجزایر است)، در بعضی از دقایق فیلم کاملا زائد است. در صحنه بازگشت "احمد" از جنگ، که سیر داستان وپرداخت (رفتار بد ماموران با مردم، منجمله با او که از سربازان افتخارآفرین جنگ است) کاملا این واقعیت را که اوضاع با گذشته فرقی نکرده توضیح می‌دهد، و حتی حرکت بدور انداختن مدال توسط "احمد"، بیهودگی شرکت و شجاعت او در جنگ را نشان میدهد. (هرچند که نفس عمل بدور انداختن مدال، چیز تازه‌ای نیست و بارها در فیلم‌های مختلف شاهد چنین حرکتی با مفاهیم مشابه بوده‌ایم) ولی می‌بینیم که فیلمساز به‌اینهمه بسنده نمی‌کند و مجددا تمامی این مفاهیم کاملا القا شده را از زبان مولود بیان می‌کند.

"حمینه" هرچندکه‌می‌کوشد، با جدا نگاهداشتن "مولود" از بقیه مردم (انتخاب ظاهر و لباس‌متفاوت و همیشه پاکیزه‌اش، رفتار عجیب، آگاهی او از همه رویدادها، حضورش در همه‌جا) به‌او بعدی ماوراء انسانی و نمادین ببخشد، ولی اشتغال ذهنی دائم به پرداخت شخصیت مولود و تاکیدهای فراوان او، ذهن بیننده را از هدف مورد نظر وی منحرف می‌کند، تا آنجائی که در بعضی ازلحظه‌ها نه تنها بعدنمادین مولود رنگ می‌بازد، بلکه واقعا بصورت دیوانه‌ای مزاحم و بیکار نمایان می‌شود. کوشش فیلمسازبرای نمایش زندگی و مبارزات یک نسل از مردم الجزایر و نمایش چگونگی سیر آگاهی یک جوان بی‌تجربه و خام روستائی تا حد یک مبارز کم و بیش باتجربه، در قالب خلق یک حماسه (فردی وگروهی) کوشش تحسین‌آمیزی است، ولی تضاد ذاتی ابعادانسانی شخصیت قهرمان اثر، باخصوصیات لازمه برای خلق یک حماسه (واصولا بیگانگی قالب حماسی فیلم با پیام سیاسی اثر)، بعلاوه مشکلات و قراردادهای دست‌وپاگیراثری‌چنین تجارتی و پرخرج که‌چشم به‌بازارهای جهانی و فستیوال‌ها دارد، یکدستی پرداخت او را تحت‌الشعاع قرار میدهد، و فیلمساز بین پرورش شخصیت‌های متعدد اثر و تکوین و تبیین موضوع‌های مختلف، سرگردان می‌ماند. درنتیجه، فیلم مجموعه‌ای از مضمون‌های مختلف است که هر یک بتنهائی می‌تواند مایه اصلی یک فیلم مستقل قرار گیرد که در این جا فقط بدان اشاره‌ای شده‌است (مثل تیفوس و مرگ دسته‌جمعی مردم در الجزایر، یابررسی سرنوشت روستائیان مهاجر در شهر). تلاش قابل تحسین او برای‌صحنه‌پردازی‌های چشمگیر که در یک فیلم از جهان سوم کمتر دیده می‌شود، و لحظه‌هایی معدود از پرداخت دلنشین فیلمساز که باقیمانده فیلم‌های قبلی اوست، فیلم‌رانجات نمی‌دهد. مشکل خلق و تکوین شخصیتی چون "مولود" که تقریبا بار انتقال تمامی مفاهیم فیلم به عهدهٔ تکگوئی‌های اوست (و با بازی خود فیلمساز در این نقش، وابستگی دست‌وپاگیرش — در تدوین فیلم — به این شخصیت مضاعف می‌شود)، نیز فرصتی برای‌خودنمایی پرداخت تصویری کارگردان باقی نمی‌گذارد. این اولین باری نیست که آثاری از این دست پرخرج و باشکوه، فیلمسازان کوچک و باارزش را می‌فریبید و آنان را به داستان‌گویانی حراف تبدیل می‌کند.

کلاغ زرد

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: ۶۲/۸/۲۶
ساخته: هینوزوک گوشو- محصول ۱۹۵۷، ژاپن

کودک ۹ ساله‌ای با مادر خود زندگی می‌کند. بعد از پایان جنگ که پدر به خانه باز می‌گردد، آرامش و سکون خانواده بهم می‌ریزد. پسرک که به نگهداری و بازی با حیوانات دست‌آموز علاقمند است، کلاغی را در کمد اتاقش و سپس در انباری کوچک گوشه حیاط نگه می‌دارد. پدر کلاغ را رها می‌کند و بلوا اوج می‌گیرد. با فرود غائله، شیطنت پسرک آرام می‌گیرد و خانواده در مسیر گذران عادی می‌افتد.

فیلم غیرمنتظره نیست. طبق سنت فیلمهای ژاپنی که دیگر همه به آن خو گرفته‌ایم، همه چیز در آرامش‌برگزار می‌شود. حتی درگیریهای پدر و پسر.

ماجرای فیلم از سه بخش تشکیل یافته است: بخش نخست که پیش‌درآمدی بر وقوع ماجرای اصلی است. بخش دوم اوج‌گیری حوادث است که قسمت اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد، و بخش سوم که همه کس انجام کار خود را می‌بینند و نقطه پایانی است.

بخش نخست به‌طرح شخصیت‌ها



وفضا سازی وایجاد رابطه‌هایی پردازد .

پسرک و مادر، و بعدتر پدرش، شخصیت‌های عمده هستند ، و معلم و همسایه و همبازی‌ها در مرحله بعد قرار دارند .

در مورد فضاسازی، اتاق و لوازم منزل و رختخواب و میزتحریر و آباژور و کلاس درس و تخته سیاه و حیاط مدرسه را می‌بینیم و در مورد رابطه‌ها عمدتا به رابطه پسرک با همسایه دیوار به دیوار و دخترشان که همسال اوست ، پی میبریم .

ترکیب این مجموعه‌ها به رویهم ما را رهنمون می‌کند که با چه نوع پسرکی روبرو هستیم و چرا آمدن پدر بمثابه زمین‌لرزه‌ای همه چیز را بهم می‌ریزد . پدر وامانده و از جنگ برگشته بی‌حوصله‌تر از آن است که مقداری از وقت و انرژی خود را صرف پسرش کند . هرچند که اگر چنین می‌شد معلوم نبود که پسرک آرام بگیرد .

شکل ساده و اولیه روابط، محیط کوچک خانه و محله و کلاس و مشغولیتهای پیش‌پاافتاده بخوبی زمینه‌ساز فصل اصلی فیلم است . اینکه پسرک می‌کوشد تا حیطه‌های جدیدی را بیازماید و اینکه مدام دردسر ببار می‌آورد ، کاملا طبیعی و پذیرفتنی است . حسادت پسرک نسبت به خواهر نوزادش و نیم نگاه دزدانه به روابط زناشوئی پدر و مادرش، کار را به زیر ذره‌بین فرویدیسم می‌لغزاند و فیلمساز را بی‌علاقه به این زمینه از روانکاوی نشان نمی‌دهد .

ورود کلاغ به خانه، حالت نمادین خود را حفظ می‌کند . پدر به بدیمنی آن اشاره می‌کند . پسرک بهرحال ترجیح می‌دهد که بدیمنی را هم تجربه کند . پدر در پایان راه است . افق کار و زندگی برایش چندان باز و گسترده نیست . پدر کلاغ را رها می‌کند . مشکل از اینجا آغاز می‌شود و فیلم از اینجاست که بدل به فیلمی درخور توجه و بیاد ماندنی می‌شود. فصل بدین شکل پیش می‌رود :

پدر کلاغ را رها می‌کند . پسرک از موضوع باخبر می‌شود و شیون و زاری را سر می‌دهد . واکنشهای اولیه‌اش تند و عصبی و عجولانه ، ضرب ماجرا در شب ، با رفتن پسرک به رختخواب ، کند می‌شود . خواب و رویا ، دست در دست ، پسرک را با کلاغ به سفر می‌برد . کلاغ ، رها ، نامعلوم و بی‌هدف آسمانها را پشت سر می‌گذارد . در عالم واقع ، پسرک هم بطور نامعلومی از خانه می‌رود . چگونگی رفتنش معلوم نیست . پدر و مادر صبح می‌فهمند و اهل محل را برای یافتن پسرشان هماهنگ می‌کنند . پسرک در جاده‌ای نامعلوم راه می‌رود . به اتوبوسی سوار می‌شود . کرایه ندارد و الزاما پیاده می‌شود . نم‌نم باران شروع می‌شود . در آن سو بتدریج حرفها کم ومحو می‌شود . هر کس بفراخور نزدیکی و دوری عاطفی‌اش به پسرک از طریق کادربندی و محل استقرار و حرکت دوربین در قاب قرار می‌گیرد . دخترک همبازیش منتظر بر زمین نشسته و خود را در پناه چارچوب درب انباری کوچک گوشه حیاط از ریزش باران محفوظ می‌دارد . پسرک درمانده و بی‌هدف در گل و لای راه را درمی‌نوردد . شب فرا می‌رسد . تنها نقطه امید ، خانه همسایه است . خانم همسایه به آشپزخانه می‌رود و جای پای کثیفی را بر کف اتاق می‌بیند . رد پا را می‌گیرد و به نزدیک بخاری می‌رسد و می‌بیند پسرک مچاله و کثیف و خسته خوابیده است . او مژده آمدن پسرک را به همه می‌دهد . فصل بعد از آمدن پدر و مادرش پایان می‌گیرد .

فصل یاد شده، سینما است . در یکی از ساده‌ترین و بهترین شکل‌هایش .

رویا که در ذهن کودک بهتر جا می‌گیرد و برایش دلپذیر است در این فصل جاسازی شده است . محیط نامانوس و جغرافیای بی‌هویت که سفر پرحادثه و کوتاه پسرک در آن انجام می‌پذیرد و نکاتی که باید تجربه کند از طریق محیط ناشناخته ، بهتر زبان گویا پیدا می‌کند . مرارت که لازمه تجربه است ، از طریق نداشتن پول بلیت اتوبوس و قدم‌زدن در گل و لای و خیس‌شدن در باران القاء می‌شود . مهم بودن وجود پسرک برای پدرش و حتی دیگران ، بهتر درک‌می‌شود .اضطراب و هیجان در فصل جاری می‌شود . ایجاز و زمان‌سنجی صحنه‌ها و نماها موضوعیت می‌یابد. میدان بلندپروازی پسرک به یک روز و گشت‌وگذاری ختم می‌شود که به خانه همسایه مهربان منتهی می‌شود .

حرف و حس و عمل بخوبی از طریق تدوین و دوربین و بازی و . . . به یک اجرای خیلی خوب وهماهنگ دست می‌یابد .

فیلم کلاغ زرد ، اگر در بخش نخست گشاده‌دستی نداشت و در بافت کلی از ساختمانی به‌شکل‌فصلی که آمد برخوردار بود ، می‌توانست یک فیلم خیلی خوب باشد . ■

برادران چروی

کارگردان : جیانی پوچینی ـ *فیلمنامه* : برونو باراتی ـ موسیقی : *کارلو روستیچلی* ـ تهیه‌کننده : روبرتو مورتی ـ *بازیگران* : *جیان ماریا ولونته* ، *ریکاردوکوچیولا* ، *لیزا گاستونی* ، *کارلاگراونیا* ، سرژ رجیانی ـ محصول *ایتالیا* .

در سال‌های به قدرت رسیدن موسولینی ، هفت برادر چروی که دهقان‌زاده‌اند ، مخالفت با حکومت فاشیستی را از طریق ارتباط با یک سازمان زیرزمینی ، تشکل می‌بخشند . یکی از برادران ، "آلدو" که رابط بین خانواده و مامور سازمان ، "لوچیا" است می‌کوشد که رهبران نهضت را به مبارزه مسلحانه ترغیب کند ، ولی موفق نمی‌شود . با آغاز جنگ ، آلمانی‌ها وارد خاک ایتالیا می‌شوند و برادران چروی باتفاق چند تن دیگر یک گروه پارتیزانی تشکیل می‌دهند ولی با ناموفق ماندن یکی از عملیات حمله به نازی‌ها ، در پناهگاه خود محاصره و دستگیر می‌شوند . نهضت زیرزمینی برای فرارشان نقشه‌ای طرح می‌کند ، ولی هر هفت تن در مقابل کشته شدن یکی از فاشیست‌ها بدست دیگر پارتیزان‌ها ، اعدام می‌شوند .



بحث در بارهٔ فیلمی که حتی یافتن خط داستانی مطمئنی درآن ، با تردید همراه است ، همانقدر مشکل است که قضاوت در باره کتابی که تعدادی از صفحات آن ، گم شده باشد . مقدار زیادی از صحنه‌های مربوط به "آلدو" و "لوچیا" ، اصلا در فیلم وجود ندارد . روی این صحنه‌های بخصوص انگشت گذاردیم ، زیرا که از چند جهت حائز اهمیت‌اند . اول آنکه "لوچیا" نماینده یک سازمان زیرزمینی است که به عملیات مسلحانه اعتقادی ندارد و معتقد به روشنگری در بین مردم است و فعالیت‌شان از تهیه و پخش اعلامیه فراتر نمی‌رود . در مقابل ، "آلدو" متعلق به خانواده‌ای روستایی است که سال‌ها در زمین‌های دیگران کار کرده و زجر کشیده و به همین جهت حساسیت و خشونت بیشتری در مقابله با فاشیست‌ها دارد و معتقد به شدت عمل و حتی مبارزه مسلحانه است .

در فیلمنامه ، تضاد روحی و فرهنگی ایندو بدین طریق موکد می‌شود که "لوچیا" در ابتدای فیلم بعنوان هنرپیشهٔ نقش "توسکا" در اپرا معرفی می‌شود ، در حالیکه "آلدو" دهقان‌زاده‌ای است که خلقیات او طبیعتا با یک هنرپیشه اپرا منافات دارد .

بنظر می‌رسد که "لوچیا" و "آلدو" جدا از رابطه تشکیلاتی رابطه عاشقانه نیز دارند ، که این رابطه با وجود زن فداکار و مهربان "آلدو" باعث سرگردانی او بین زن خانه و زن همرزم می‌شود که این مفهوم نیز ، بجز اشاراتی مبهم چیز زیادی از آن باقی نمانده است .

به موازات آن ، چون این صحنه‌ها حاوی اطلاعاتی در مورد اشخاص و وقایع دیگر فیلم هستند ، نه تنها رابطه بین دو شخصیت اصلی لطمه دیده‌است ، بلکه‌بیننده از کسب آگاهی‌هائی در باره شخصیت‌های دیگر نیز محروم مانده است .

نگاه کنیم به قسمت‌های ابتدایی فیلم که "آلدو" را در تالار اپرا می‌بینیم که به بازی "لوچیا" خیره شده است و در صحنه بعد که سعی می‌کند تا با "لوچیا" آشنا شود ، و یکمرتبه ایندورا می‌بینیم که مثل دو آشنای قدیمی باهم درد دل می‌کنند و "آلدو" در مورد زندگی گذشته خود برای لوچیا صحبت می‌کند ، و تمامی رابطه بعدی ایندو با پرش‌هایی که در صحنه‌های مربوط به آنها وجود دارد ، کاملا نامفهوم و توجیه نشده باقی میمانند .

بجز اینکه اشاره‌ای بکنیم به صحنه ملاقات پایانی لوچیا و آلدو در زندان ، که با توجه به علاقه لوچیا به آلدو (آنطور که از بعضی قسمت‌های فیلم درک شده) و اینکه در زندان ، لوچیا خود را همسر آلدو معرفی کرده است (که حدس می‌زنیم خواست قلبی او تحقق این مساله است) این صحنه مفهوم عمیق و زیبائی می‌یابد .

وجود این دوگانگی بین واقعیت موجود (یک زن دیگر بجای همسر واقعی) و خواست درونی زن (تحقق این خیال) با بازی موثر "لیزا گاستونی" همراه با حیرت آلدو از حضور زن در زندان و یکه

خوردنش از جمله‌های رمزی که زن بزبان می‌آورد — با بازی قدرتمندانه جیان ماریا ولونته — به صحنه ارزشی خاص و ماندنی می‌بخشد.

اما مشکلات فیلم و فیلمساز، همه در حذف قسمتهائی از فیلم ریشه ندارد. و ضعفهای دیگر اثر را باید در جای دیگری جستجوکرد.

تعدد شخصیتهای اصلی (هفت برادر چروی) و شخصیتهای فرعی نزدیک به اصلی (لوچیا، پدر و مادر و همسر آلدو) و فرعی‌تر (همسران شش برادر دیگر و یا افراد تشکیلات زیرزمینی) مشکل بزرگ فیلمساز هستند. به علت همین تعدد بیش از اندازه شخصیتها فیلم و فیلمساز (در نسخه‌ای که ما دیده‌ایم) قادر نیستند تصویر روشن و دقیقی از خصوصیات روحی هر کدام از شخصیتها بدست دهند. مثلا برادری که ابتدا با پیوستن به گروه مخفی مخالف است، یکمرتبه رها می‌شود و انگیزه موافقت و همکاری او روشن نمی‌شود، باز هم لازم بیاد آوریست که نمیتوان قضاوت دقیقی در اینمورد کرد، ولی با دقت‌بیشتر در اثر میتوان دریافت که بافت فیلمنامه و ساخت فیلم، از مهارت و حساسیتی قابل‌توجه برخوردار نیست تا بتواند شخصیتهای اصلی و فرعی متعددی را به‌بیننده بشناساند.

وقایع پراکنده‌ای که برای معرفی بیشتر برادرها مطرح می‌شود (مثل شروع جنگ، بحث کوتاه چند برادر بر سر اینکه باید به جنگ متفقین بروند یا نه، و بجنگ رفتن برادر کوچکتر و بازگشت او در حالیکه ظاهرا قضاوت برادر بزرگ را در باره شرکت ایتالیا در جنگ پذیرفته است) نه تنها در جهت حوادث جای مناسبی ندارند، بلکه به‌ازهم‌گسیختگی اثر نیز می‌افزایند.

صحنه برداشتن کیف حاوی اعلامیه از ایستگاه قطار، که باید ظاهرا صحنه هیجان‌انگیزی باشد، بدون کوچکترین تاثیری‌باقی می‌ماند، و احتمالا اشکال در این صحنه‌بیشتر باید متوجه حذف صحنه‌هایی باشد که مقدمات این صحنه را فراهم می‌آورند و بیننده را برای پذیرفتن تاثیر این صحنه آماده می‌کنند.

در مجموع، چون از تم سیاسی اثر نیز (برخورد دو نظریه متضاد در مبارزه) چیز زیادی در فیلم باقی نمانده است، بنابراین در مورد لایه سیاسی اثر نیز نمی‌توان داوری قاطعی کرد. در نتیجه، "برادران چروی" تبدیل شده است به مجموعه‌ای از صحنه‌های پراکنده که فقط وحدت شخصیتها، آن‌ها را بهم پیوند می‌دهد. ■

نگاه شیطانی

کارگردان: جک گولد — بازیگران: ریچارد برتون، لینو ونتورا، لی رمیک — محصول ۱۹۷۸ انگلستان.

در پی قتل نویسنده‌ای بنام مورلار (ریچارد برتن)، بازرس برونو (لینو ونتورا) مامور تحقیق میشود، اما مورلار که دارای قدرتی مافوق انسانی است بناگاه زنده میشود. بازرس در ادامه تحقیقش متوجه دکتر زونفلد (لی رمیک)، روانکاو مورلار میشود. دکتر زونفلد اعترافات مورلار را که حاکی از جنایتهای ناشی از قدرت شیطانی اوست، برای بازرس بازگو می‌کند. سرانجام اعتراف می‌کند که او مورلار را کشته است اما در پی زنده‌شدن دوباره مورلار و ادامه فعالیتهای مخربش، او خودکشی می‌کند. بازرس که از قصد مورلار برای خراب‌کردن سقف یک کلیسا بر سر مردم در هنگام مراسم جمع‌آوری اعانه آگاه میشود سعی در برهم‌زدن مراسم را دارد اما بعلت بغرنج بودن توجیه قضیه برای مقامها، موفق نمیشود و مورلار کارش را به انجام می‌رساند. عاقبت بازرس خود را به بیمارستان میرساند و مورلار را می‌کشد اما پس از مدتی او دوباره جان می‌گیرد و تهدید به نابودکردن مرکز آزمایش اتمی می‌کند.

موضوع "نگاه شیطانی"، چرکنویسی است از فیلمهائی چون "جن‌گیر" و "طالع نحس" آنهم نه به عنوان فیلمی بدعت‌گذار در به نمایش گذاردن صحنه‌های هراس‌انگیز متاثر از مسائل ماورالطبیعه، بلکه در مقام دنباله‌روی کورکورانه در قالب سینمای تجاری صرف.

فیلم ملغمه‌ایست از مسائل جنائی، شیطان‌زدگی و قدرتهای مافوق انسانی. بار عمده فیلم بیشتر بر دوش "فلاشبک" است. فلاشبکهائی که در امتداد جریان فیلم انتزاعی بنظر می‌رسند، و بی‌آنکه ربط دهنده سایر فصلها در جهت ریتم کلی فیلم باشند، باعث میشوند تا فیلم "اپیزودی" جلوه کند. صحنه‌های یادآوری خاطرات دوران کودکی مورلار، کودک فیلم "طالع نحس" را بیاد می‌آورد.

فیلم فقط درحد معرفی، در پی توجیه علمی و یا طرح منشاء ماورالطبیعی قضایاست. "جک‌گولد" بیشتر در پی ایجاد حادثه‌سازی از طریق شخصیت مرموز مورلار است و مشخص نیست چرا بر تضاد و پیچیدگی شخصیت او اینقدر پافشاری می‌کند، درحالیکه تصرف روح شیطانی در انسان قاعدتا موجب "یک قطبی شدن" شخصیتش می‌شود. مثلا در یک صحنه، مورلار از امیال شیطانی و اهداف نابودکننده‌اش سخن‌میراند و در صحنه‌ای دیگر درحد یک فیلسوف مصلح جامعه قد علم می‌کند و مراکز آزمایش اتمی و کلیسا را بر سر مردم خراب می‌کند. حال آنکه تمسک به "نابودی" در معنی‌ذاتیش از صفات "عدمی" و مختص قطب شیطانی و روح پلید انسان است. اما در طول فیلم، "گولد" تمایلات نابودگرایانه مورلار را در جنبه‌های مثبت اجتماعی می‌گستراند (مثل مخالفتهایش با آزمایشات اتمی و ایرادش به بیراهه رفتن کلیسا در بهبود امور جامعه) و این مجال‌بنظر

میرسد مگر اینکه بپذیریم که عوامل مثبت و منفی شخصیت درونی مورلار توجیه‌کننده نابودکنندگی اوست که گاه با آزمایشات اتمی مخالفت می‌کند و گاه مسافرین جمبوجت را به سقوط می‌کشاند که در این حالت باید یک قطبی‌بودن شخصیتش (قدرت شیطانی) را فراموش کنیم. شخصیت‌پردازی "گولد" بر حول سه محور قرار می‌گیرد: قدرت شیطانی مورلار بعنوان نیروی مخرب و غیرقابل کنترل، بازرس "برونو" در کسوت نمایندگی دفاع از امنیت جامعه درحد متعارف آن، و "دکتر زونفلد" روانکاوی که خود را مقهور ماورالطبیعه می‌بیند. واقعا اگرچنین واقعه‌ای رخ دهد تکلیف امثال برونو و دکتر زونفلد با آن نیروی مخرب چه میتواند باشد؟ گولد فقط درگفتن چنین حرفی توفیق دارد، ولی آنجا که در کلیسا بازرس و کشیش را به بحث فلسفی می‌کشاند، جواب حرف خود را گم می‌کند (گرچه نیش انتقادیش متوجه کشیش است). رگه‌های جنائی فیلم، در اثر اعتراف مورلار به روایت دکتر زونفلد، منحرف میشود تا جائیکه در مقابله با قدرت شیطانی، جنایت زونفلد و بازرس به طرزی گریزناپذیر توجیه می‌شود (کشش مورلار). با آنکه در خلال فیلم شگردهای فیلمهای جنائی (تکیه بر بازی ونتورا و توفیقش در بازی فیلمهای قبلی جنائی او) نیز گنجانیده شده، اما بخاطر ارجحیت مسئله "قدرت شیطانی" در فیلمنامه مسائل جنائی فیلم تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرند.

صحنه‌های برخورد هواپیما به آسمانخراش، پرت‌شدن پدر و مادر مورلار با اتومبیل به دره، و به آتش کشیده‌شدن مدرسه از پرداخت خوبی برخوردار است و نقطه مقابل آن، قسمت‌هائی چون کشته‌شدن مورلار بدست دکتر زونفلد، خودکشی دکتر زونفلد و فروریختن سقف کلیسا است. موسیقی متن فیلم، اغلب بر تصویرها سوار است و تنها چیزی که در فیلم نمود نمی‌کند، بازی ریچارد برتون است.

جک گولد، غافل از آن بوده که برای طرح سینمائی مسائلی چون قدرت‌های مافوق انسانی و مسائلی چون "تله‌پاتی" و "هیپنوتیزم" که از علوم غریبه و ماورالطبیعه است روشهای مستقیم‌تری وجود دارد، نه اینکه منشاء بروز آنها را فقط در قدرت شیطانی شخصی چون مورلار، آنهم با تمام کیفیات متضادش جستجو کند. ■

دکتر استرنج‌لاو

کارگردان، نویسنده فیلمنامه و تهیه‌کننده: استانلی کوبریک — مدیر فیلمبرداری: گیلبرت تیلور — موسیقی: لاری جانسون — بازیگران: پیتر سلرز، جورج سی اسکات، استرلینگ هایدن، کینان وین، اسلیم پیکنز، جیمز ارل جونز — محصول ۱۹۶۳ آمریکا.

بر زمینهٔ جنگ سرد میان دو ابرقدرت آمریکا و شوروی، به طرزی باورنکردنی — طوری که بیشتر به شوخی می‌ماند — جنگ اتمی آغاز می‌شود. یک بمب‌افکن ب ۵۲ آمریکا به سرکردگی مردی با ذهن رشدنیافته، به سوی هدفی در شوروی می‌رود و بمب را رها می‌کند.

در "راز کیهان"، بغیر از تصاویر شکوهمند، پرشور و خارق‌العاده‌ای از تکنولوژی آینده که چشم تماشاگران را خیره می‌کرد، و پیام فلسفی‌اش که در قالب یک فیلم فضایی اعجاب‌آور جلوه میکرد، شخصیتی وجود داشت که در قالب یک کامپیوتر (بنام "هال ۹۰۰۰") بیشتر از هر شخصیت دیگر فیلم بر ذهن تماشاگر تاثیر می‌گذاشت. دستگاه متفکر و باشعوری که زاده یک جامعه تکنولوژیک سازمان‌یافته بود، و به شکلی گسترش‌یافته و از زاویه‌ای دیگر، استمرار شخصیتی بود که کوبریک قبل از آن در فیلم "دکتر استرنج لاو" ساخته بود.

این بینش پژوهشگرانه و عمیق، از دکتر استرنج‌لاو آغاز شد، در راز کیهان متبلور شد و خود را به جامعه خیالی پرتقال کوکی کشاند: مطالعه‌ای در رابطه پیچیده انسان و تکنولوژی.

"دکتر استرنج‌لاو" بعنوان آغازگر این تریلوژی عظیم، بیشتر از آنکه فیلمی طنزآلود دربارهٔ خطر یک جنگ اتمی باشد، بنحوی جاندار و پرکشش به حماقت ذاتی مبشران همان تکنولوژی می‌پردازد. کوبریک در این فیلم با طنزی چشمگیر، به رابطهٔ جنون و علمی که در خدمت نابودی قرار گرفته، می‌پردازد. و در نهایت، همه را در پیوندی زنجیروار و ناگسستنی تصویر می‌کند. شخصیتهای فیلم، گرچه اغراق‌آمیز جلوه می‌کنند، اما در باطن، بطرز عجیبی واقعی هستند. کوبریک، این تصور را که شعور فوق‌العاده‌ای در پس این قدرتهای جهنمی وجود دارد، باطل می‌کند. شخصیت‌ها به گونه‌ای زنجیروار، ادامه‌دهندهٔ بلاهتهای همدیگر در برخورد با واقعیتی هستند که میرود تا با نابودی دنیا، انجام پذیرد. این عدم تعقل، تقریبا در تمام شخصیت‌هایی که رابطه‌شان، با سیستمهای جامعه‌تکنولوژیکاست، تعمیم می‌یابد. ژنرال دیوانه فرمانده پایگاه که فرمان جنگ اتمی را صادر می‌کند، توسط کسانی باید مهار شود که خود شعور کمتری در مقابل واقعیت‌جاری نشان می‌دهند.

کوبریک در فیلم از هر دو ابرقدرت شخصیتی طنزآلود و در عین حال مسخره تصویر کرده‌است. یکی از نکاتی که برای هر فیلمی کسب ارزش می‌کند، تقابلی است که میان خوبی و بدی جریان دارد. در این فیلم، این تقابل بطرزی کوبنده میان بدی و بدی جریان دارد. دو قطب واقعه در فیلم، عقل و دیوانگی نیست، بلکه



تقابل دو نوع از جنون است: جنون کور قدرت و عدم تعقلی که تنها در رابطه با تودرتوهای فراوان جامعه تکنولوژیک غربی می‌تواند بوجود آید.

حتی شخصیت ظاهرا فکور و جدی رئیس‌جمهور آمریکا نیز یک شخصیت گمراه‌کننده است. او در لوای جدیت و تظاهر به شعوری که در طول جلسه اتاق جنگ از خود نشان می‌دهد، جا به جا قابلیت اصلی ذهن خود را آشکار می‌سازد. هنگامیکه ژنرال فرمانده‌نیروی‌هوائی (جرج سی اسکات) به او می‌گوید "حالا که فرمان حمله صادر شده، چرا خود ما قبل از آنها به یک حمله اتمی دست نزنیم؟"، برای رئیس جمهور تنها مسئله مهم و عامل مخالفت آنست که نام او در تاریخ در ردیف خونخوارانی چون هیتلر آورده نشود. و با مکالمات تلفنی ابلهانه و تکراری‌اش با نخست‌وزیر شوروی، در آن لحظه‌های حساس، او را در ردیف همه دیوانگان دیگر فیلم قرار می‌دهد.

با این وصف، همهٔ شخصیتهای فیلم، تنفر تماشاگر را از اعمال‌خود برنمی‌انگیزند، بلکه بگونه‌ای یادآور شخصیتهای کارتون کودکان هستند. چرا که پیام کلی فیلم نیاز به برانگیختن این نوع احساس را ندارد و در واقع خود این تصویر است که بیش از هرگونه تصویر دیوصفتانه از شخصیتها، بر ذهن تماشاگر تاثیر می‌گذارد. سرنوشت دنیا به دست کسانی سپرده شده است که ظاهرا خود نیز آنقدر در روابط سیستماتیک پیچیده تکنولوژیک گرفتار آمده‌اند که قادر به دیدن واقعیت نیستند و این تمام فاجعه‌ای است که طنز دوست‌داشتنی فیلم نیز قادر به کم کردن تاثیر آن نیست.

صحنه آغاز و پایان فیلم بعنوان دو صحنه مجرد از کل داستان فیلم، و بگونه‌ای نمادین عمل می‌کنند. صحنه سوختگیری یک هواپیمای شکاری از یک هواپیمای تانکر، در زمینه یک موسیقی احساسی، تصویری از یک مغازله ماشین با ماشین است. و صحنه پایانی فیلم نیز شکفتن قارچهای انفجار اتمی با حرکت آهسته و بدون صدا و صرفا در زمینهٔ یک موسیقی، تصویری غیرواقعی و احساسی از سرنوشتی است که در میان جنون شکل گرفته است.

وقایع فیلم در روند حرکت خود از شکلی‌واقعی و جدی آغاز می‌شود. اما در طول فیلم، در زمینه‌ای نمادین، شکل اصلی‌اش را می‌یابد. بگونه‌ای که تصویر ماقبل آخر فیلم (صحنه‌پرتاب‌بمب) بشکلی‌غیرواقعی که باز یادآور داستانهای تخیلی کودکان است نمادی کامل از جنون میلیتاریستی‌آمریکایی میشود. کوبریک درخلال فیلم از تضاد اهمیت واقعه (انفجار بمب اتمی)، و زمینه‌های ابلهانه تفکراتی که از برخورد با واقعه در شخصیتهای مختلف آشکار می‌شود، استفاده فراوانی در بوجود آوردن طنز می‌کند.

داخل هواپیما، هنگامی که خدمه دستور حمله اتمی را دریافت می‌کنند، خلبان یک کلاه کابوی را بجای کلاه خلبانی روی سر می‌گذارد که بشکلی طنزآلود، نمایش شوونیسم جامعه آمریکائی و فرهنگی خاص است. لیست وسایل جعبه لوازم اضطراری خدمه هواپیما (جوراب ابریشمی، وسیله جلوگیری از حاملگی) بشکلی طنزآلود یادآور جهان‌بینی سطحی و مادی جامعه آمریکائی است. همچنین تابلوی بزرگ داخل پایگاه نظامی با نوشته پرغرابت خود با فضای پایگاه ("صلح حرفه ماست!")، هنگامیکه آماج گلوله‌های مسلسل قرار میگیرد، بسیار طنزآلود است. سرهنگی که پایگاه را پس از خرابی فراوانی که از برخورد نیروها بوجود می‌آید فتح می‌کند و افسر انگلیسی معاون پایگاه را اسیر می‌گیرد، هنگامیکه از اهمیت واقعه خبردار می‌شود، در مقابل خرد کردن ماشین ماشین نوشابه نگران شکایت کمپانی کوکاکولا است. فرمانده نیروی هوائی در اواخرفیلم هنگامیکه حمله اتمی انجام شده و ماشین قیامت کارش را آغاز کرده است، با بلاهتی آشکار آرزو می‌کند که "کاش ما هم یکی از ماشینها را داشتیم."

شخصیت دکتر استرنجلاو که در آخر فیلم ظاهر می‌شود، همچنانکه در ابتدا اشاره شد، یک نیمه‌ماشین است که همچون "هال"، سرنوشت دنیای بشر را تعیین می‌کند. روحیه فاشیستی او(با حرکات مکانیکی دست مصنوعی‌اش به شکل سلام هیتلری) آشکارا از نیمهٔ ماشینی او سر می‌زند. و نیمهٔ انسانی او آنقدر در قید حرکت ماشین است که فرصت ابراز وجود نمی‌یابد. ■

سال‌شمار تاریخ سینما

۱۹۳۹ تا ۱۹۴۸

از مقدمه "دائره المعارف جهانی فیلم" (چاپ ۱۹۷۲)

تالیف "دکتر راجرمن ول"

۵

فصلی از تاریخ سینما

۱۹۳۹ — درفرانسه : "روز برمی‌خیزد" بکارگردانی مارسل کارنه، و "قاعده بازی" بکارگردانی ژان رنوار ساخته می‌شود. درآمریکا : "دلیجان" بکارگردانی جان فورد و "دستری دوباره می‌تازد" به‌کارگردانی جورج مارشال‌و بازیگری جیمزاستوارت‌و مارلین‌دیتریش باعث تحولی در ساختن وسترنهای غیرمتداول می‌شود. "فقط فرشتگان بال دارند" ساخته هوارد هاکز، "بلندیهای بادگیر" بکارگردانی ویلیام وایلر، و "بربادرفته" بکارگردانی ویکتور فلمینگ تهیه می‌شوند. جودی گارلند در فیلم "جادوگر شهرآز" بکارگردانی ویکتور فلمینگ بازی می‌کند. "اعترافات یک جاسوس نازی" بکارگردانی آناتولی لیتواک یکی از اولین فیلمهای ضدفاشیست ساخته آمریکائی‌هاست، که ادوارد جی رابینسون در آن بازی می‌کند. ارنست لوبیچ فیلم "نینوچکا" با بازیگری گرتاگاربو را می‌سازد. درانگلستان : "ستارگان چشمک‌می‌زنند" اولین فیلم مهم کارول رید است. در شوروی : "شورز" ساخته داوژنکو تهیه می‌شود.

درزمینه مستند : درآمریکا، "شهر" ساخته مشترک "رالف استاینر" و "ویلیارد وان‌دیک" تهیه می‌شود. در کانادا : گریرسون مسئولیت بنیاد جدید التاسیس فیلم کانادا را به عهده می‌گیرد، که به بزرگترین مرکز تهیه فیلم مستند درجهان تبدیل می‌شود. در انگلستان : واحد فیلم (جی. پی. او) تبدیل به‌واحد فیلم سلطنتی می‌شود.

۱۹۴۰ — درآمریکا : "دیکتاتور بزرگ" به‌کارگردانی و بازی چارلی چاپلین، "خوشه‌های خشم" ساخته جان فورد با بازی هنری فوندا، "داستان فیلادلفیا" به کارگردانی جورج کیوکر تهیه می‌شود. در انگلستان : "ترولد دیکنسون" فیلم "چراغ گاز" را می‌سازد.

در زمینه مستند : در انگلستان، "لندن تاب می‌آورد" را "هری وات" با کمک "کونتین رینولدز" می‌سازد. وزارت اطلاعات، سیستم تهیه و پخش فیلم را دگرگون می‌کند و واحد سیاری برای ارسال فیلم و برنامه‌های فرهنگی به‌منظور ارائه اطلاعات و آموزش در زمینه فیلم به‌تماشاگران تاسیس می‌کند.

در زمینه نقاشی متحرک : درآمریکا، والت دیسنی "فانتزیا" و "پینوکیو" را می‌سازد و در ایتالیا "امر" و "گراس"، فیلم "بهشت گمشده" را می‌سازند، اولین فیلم از یک سری مجموعه فیلم کوتاه درباره هنر ساخته می‌شود.

۱۹۴۱ — درآمریکا : با "همشهری کین" استعداد ذاتی و نوآوری در تکنیک فیلمسازی اورسون ولز آشکار می‌شود. "روباههای‌کوچک" به‌کارگردانی ویلیام وایلر و با بازی "بتی دیویس" ساخته می‌شود. "شاهین مالت" توانائی کارگردانش، جان هیوستن را نشان می‌دهد.

درانگلستان : "چهل و نهمین تشابه" به‌کارگردانی مایکل پاول تهیه می‌شود که از مهمترین فیلمهای وی است.

در زمینه مستند : در انگلستان : "ملوان تاجر" و "به‌انگلستان گوش فرا دهید" که از بهترین فیلمهای "همفری جنینگز" است‌و "هدف امشب" به‌کارگردانی هری وات ساخته می‌شوند. در ایتالیا : "ناو سفید" اولین فیلم روبرتو روسلینی در زمینه کارگردانی است.

در زمینه نقاشی متحرک : در کانادا، "نورمن مک‌لارن" کار خود را با فیلمهای تجربی برای سازمان ملی فیلم کانادا آغاز می‌کند. در آمریکا : دیسنی "دامبو" و هربرت کلاین "دره فراموش شده" را می‌سازند. در انگلستان : بخش فیلم "هالاس و بچلر" تاسیس می‌شود.

۱۹۴۲ — درانگلستان : دیوید لین از نوشته "نوئل کوارد" فیلم "بخاطر آن خدمت می‌کنیم" را می‌سازد. در ایتالیا : لوکینو ویسکونتی "وسوسه" را که پیش‌بینی واقعی رویدادهای پس از جنگ است، می‌سازد. در آمریکا : "در راه مراکش" با بازی "باب هوپ" و "بینگ کرازبی" ساخته می‌شود.

در زمینه مستند : در آمریکا، فرانک کاپرا مجموعه "چرا می‌جنگیم" را برای ارتش آمریکا تهیه می‌کند. رابرت فلاهرتی "زمین" را می‌سازد.

۱۹۴۳ — درآمریکا : "زنگها برای که به‌صدا در می‌آید" به‌کارگردانی سام وود، و "حادثه آکس‌بو" به کارگردانی ویلیام ولمن ساخته می‌شوند. در انگلستان : فیلمهای "راهی که در پیش داریم" به‌کارگردانی کارول رید و "بازی سان دیمیتریو" به‌کارگردانی چارلز فرند



مرد عوضی



آتش‌سوزی‌ها شروع شدند

تهیه می‌شوند . در فرانسه : "هانری ــ ژرژ کلوزو" فیلم کلاغ را می‌سازد . در دانمارک : کارل درایر "روز خشم" را کارگردانی می‌کند .

در زمینه مستند : "آتش‌سوزی‌ها شروع شدند" ساخته "همفری جنینگز" یکی از تخیلی‌ترین فیلمهای مستند در میان تولیدهای بیشمار مستندسازی انگلستان در طول جنگ است . در همین سال "پال روتا" فیلم ستیزه‌جویانه "دنیای پر برکت" را درباره غذا می‌سازد . فیلمهای مستند جنگی "دهکده ساکت" و "پیروزی صحرا" توسط جنینگز ساخته می‌شود . در شوروی : "استالینگراد" یکی از پرتحرک‌ترین فیلمهای جنگی روسها ساخته می‌شود . در آمریکا : "ما یا درن" ، فیلم "چشمه‌های بعد از ظهر" را که تجربه‌ای شاعرانه است می‌سازد .

۱۹۴۴ ــ در شوروی : قسمتهای اول و دوم "ایوان مخوف" (۴۶ ــ ۱۹۴۴) آخرین فیلم ایزنشتین ساخته می‌شود . در آمریکا : "مرا در سنت‌لوئی ملاقات کن" با بازیگری "جودی گارلند" ، استعداد "وینسنت مینه‌لی" را در مقام کارگردانی فیلم موزیکال آشکار می‌سازد . فیلمهای "درختی در بروکلین می‌روید" به‌کارگردانی الیا کازان ، "سرود پیروزی قهرمان" و "معجزه مورگان یونانی" به‌کارگردانی پرستون استورجس و "غرامت مضاعف" به‌کارگردانی بیلی وایلدر ساخته می‌شود . اتو پرمینجر اولین فیلم مهم آمریکائیش "لورا" را کارگردانی می‌کند . در انگلستان : "هنری پنجم" اولین تجربه لارنس الیویر دربه‌فیلم برگرداندن آثار شکسپیر است . در سوئد : "اینگمار برگمان" فیلمنامهٔ "عقوبت" (در انگلستان "جنون") به‌کارگردانی "آلف شوبرگ" را می‌نویسد .

در زمینه مستند : در انگلستان یت جکسون فیلم "ابزار غربی" با بازیگران غیرحرفه‌ای درباره یک کشتی تجارتی که حامل اژدرهای جنگی است ، روی دریا فیلمبرداری می‌کند . در آمریکا : "لوئیس دی راچمانت" فیلم "خانم جنگی" را برای نیروی دریائی آمریکا می‌سازد . جان هیوستن "نبرد سان پیترو" را کارگردانی می‌کند . کمپانی "رانگ" بخش فیلمهای سرگرم کننده بچه‌ها را در انگلستان (۵۰ ــ ۱۹۴۵) به سرپرستی ماری فیلد تاسیس می‌کند .

۱۹۴۵ ــ در انگلستان : آنتونی اسکوئیت فیلم "راهی به‌سوی ستارگان" را کارگردانی می‌کند . "برخورد کوتاه" به‌کارگردانی دیوید لین و بازی سلیا جانسون و تریور هاوارد ساخته می‌شود . در آمریکا : "ژان رنوار" اولین فیلم خود را در آمریکا به‌نام "جنوبی" کارگردانی می‌کند . فیلم "سرگذشت سرباز جو" به‌کارگردانی ویلیام ولمن که مروری بر اوضاع آمریکائی‌ها در جنگ است ، ساخته می‌شود . بیلی وایلدر "تعطیلی از دست رفته" و لوئیس مایلستون "گردشی در آفتاب" را می‌سازند . فیلم "خانه‌ای در خیابان نود و دوم" به‌کارگردانی لوئی روچموند جزو اولین فیلمهایی است که با دید مستندگونه زمان خود به‌درام‌داستانی درزمینه جنایت و جاسوسی می‌پردازد . در ایتالیا : "رم شهر بی‌دفاع" به‌کارگردانی روبرتو روسلینی و بازی آنامانیانی ساخته می‌شود که یکی از اولین فیلمهای واقعگرای پس از جنگ ایتالیائی‌ها است . در فرانسه : مارسل کارنه فیلم "بچه‌های بهشت" را می‌سازد .

در زمینه مستند : در انگلستان ، "سرزمین ما" که راوی آن دیلان توماس است ، تهیه می‌شود . پال روتا "سرزمین موعود" را کارگردانی می‌کند . "پیروزی در برمه" و "پیروزی واقعی" محصول مشترک آمریکا و انگلستان توسط کانین و کارول رید ساخته می‌شود که آسودگی خاطر اروپائیان را بعد از جنگ نشان می‌دهد .

در زمینه نقاشی متحرک : در چکسلواکی یوری ترنکا فیلم "مسخره" را که کارتونی برعلیه هیتلر است ، می‌



قاعده بازی

سازد. در آمریکا: سازمان "یو.پی.ا." توسط استفن بوزاستو و سایر انیماتورهائی که از استودیوهای دیسنی بیرون‌آمده‌اند، تاسیس می‌شود.

۱۹۴۶ — در آمریکا: ساموئل گلدوین "بهترین سالهای زندگی ما" را به‌کارگردانی ویلیام وایلر تهیه می‌کند. جان فورد "کلمانتاین عزیزم" را می‌سازد. در ایتالیا: "پائیزا" توسط روبرتو روسلینی و "واکسی" به کارگردانی ویتوریو دسیکا ساخته می‌شوند. درفرانسه ژان کوکتو اولین فیلم مهم بلند خود بنام "زیبا و جانور" را می‌سازد. در استرالیا: هری وات فیلم "از راه خشکی" را برای "بالکون" می‌سازد. در انگلستان: "انتظارات بزرگ" اولین اقتباس سینمایی دیوید لین از آثار دیکنز ساخته می‌شود. مایکل پاول و امریک پرسبرگ فیلم "میان مرگ و زندگی" را می‌سازند. در آلمان: ولفگانگ اشتودت با فیلم "قاتلین در میان ما هستند" که تحت نظر روسها ساخته می‌شود سینمای پس از جنگ را احیا می‌کند.

در زمینه مستند: در فرانسه، راجر لین‌هاردت فیلم "تولد سینما" را می‌سازد. "کاوستاو" اولین فیلم مهم در زیر دریا را به‌نام "چشم‌انداز خاموش" تولید می‌کند. نیکول ودریه فیلم "پاریس ۱۹۰۰" را که یک فیلم آرشیوی است و آلن رنه آن را تدوین کرده است، می‌سازد. در آمریکا: یک جنبش آوانگارد متشکل از کارگردانهایی نظیر: کنت انگر، کورتیس هارینگتون، جیمز براتون، سیدنی پترسن، مایا درن، لوئیس جاکوبز و تئودور هاف بوجود می‌آید که با دوربین مخفی فیلم می‌سازند، مانند فیلم "ساحل یکشنبه". در انگلستان: تحول جدیدی در فیلمهای آموزشی بوجود می‌آید. برای نمونه: "ابزار ارکستر" (با موسیقی بنجامین بریتن)، "مدارها و نصف‌النهارها" (نقاشی متحرک) ساخته می‌شوند.

در زمینه نقاشی متحرک: در چکسلواکی، ترنکا فعالیتهای پس از جنگش را در زمینه فیلمهای عروسکی توسعه می‌دهد. سرویس تلویزیونی بی.بی.سی. شروع به‌فعالیت می‌کند. فستیوال فیلم کان تاسیس می‌شود.

۱۹۴۷ — در آمریکا: فیلمهای "موسیو وردو" به کارگردانی چارلی چاپلین، "مکبث" به‌کارگردانی اورسون ولز و "گنجهای سییرامادره" به‌کارگردانی جان هیوستن ساخته می‌شوند. در انگلستان: دیوید لین "الیور تویست" را کارگردانی می‌کند: کارول رید فیلم "مرد عوضی" را با بازیگری جیمز میسون می‌سازد. در فرانسه: فیلمهای "شیطانی در تن" به‌کارگردانی کلود اوتان‌لارا. "سکوت طلاست" به‌کارگردانی رنه کلر و "روز جشن" به‌کارگردانی ژاک تاتی ساخته می‌شود.

در زمینه مستند: در آمریکا، هانس ریچتر فیلم "رؤیاهائی که پول می‌تواند بخرد" را با ماکس ارنست فرناندلوگر، مارسل دوچامپ، مان ری و الکساندر کالدر می‌سازد. در سوئد: "ریتم یک شهر" توسط ساکس دورف ساخته می‌شود. در فرانسه: "فاره بیک" توسط "روکیور" ساخته می‌شود.

در زمینه نقاشی متحرک: در فرانسه، "سرباز کوچولو" توسط کریمالت و ساروت ساخته می‌شود در نیویورک "استودیوی هنرپیشه‌ها" توسط لی استراسبرگ شکل می‌گیرد. آکادمی فیلم بریتانیا تاسیس می‌شود.

۱۹۴۸ — در آمریکا: آناتولی لیتواک فیلم "سوراخ مار" را با بازیگری الیویا دوهاویلند می‌سازد که ارائه‌دهنده احساسی از ذهنیت بیمارگونه است. فیلمهای "داستان لوئیزیانا" به‌کارگردانی فلاهرتی، "شهر عریان" به‌کارگردانی ژول داسن، "رژه عید پاک" با بازیگری فرد آستر و جودی گارلند، "نامه یک زن ناشناس" به‌کارگردانی ماکس افولس ساخته می‌شوند. در انگلستان: "چارلز فرند" با بازیگری "جان میلز"، "اسکات از قطب جنوب" و "ترولد دیکنسون"، "ملکه اسپادس" را با بازیگری "ادیت ایوانس" می‌سازند. "مایکل پاول" باله "کفشهای قرمز" را می‌سازد. "سر لارنس الیویر"، هاملت را کارگردانی می‌کند. در لهستان: واندا جاکوبوسکا "آخرین منزل" را می‌سازد که درباره زندگی در یک اردوگاه زمان جنگ است. این فیلم پایه‌گذار آثار برتر در زمینه تولید فیلم پس از جنگ در لهستان است. در ایتالیا: ویسکونتی "زمین می‌لرزد" را که بررسی زندگی در سیسیل است را می‌سازد. "دزد دوچرخه" به‌کارگردانی ویتوریو دسیکا ساخته می‌شود.

در زمینه مستند: در انگلستان، پال روتا "دنیای توانگر" را می‌سازد. ماسینگهام فیلمهای "شکست در اودی" و "آنها با هواپیما مسافرت کردند" را می‌سازد. در ایتالیا: "نظافت شهر" توسط آنتونیونی ساخته می‌شود. در آمریکا: سیدنی میرز فیلم "کودک ساکت" و "لرنر" و "استرایک" فیلم ساحل ماهیچه را می‌سازند. در فرانسه: آلن رنه "وان‌گوگ" را می‌سازد. ■

بقیه از صفحه ۱۱

که تکنیک بسیار پیشرفته‌ای دارند، فیلم سفرسنگ، نمونهٔ خوبی بر این ادعاست؛ که هم از نظر تکنیک وهم از جهت محتوا در سطح‌بالایی است. افرادی هم هستند که اگر امکانات و وسایل در اختیارشان قرار بگیرد توانایی تهیه فیلم در سطح بسیار پیشرفته‌ای را دارند.

مسئولین براهمیت کار سینما واقف‌اند و تاکید هم می‌کنند اما متاسفانه درعمل اقدامی نمی‌شود.

● همانطور که در دنیا هم تجربه شده است، دولت تهیه کنندهٔ خوبی نیست، هم از نظر اقتصادی ضرر می‌کند هم کیفیت کارش مطلوب نیست. اصولاً آن انگیزه‌ای که بخش خصوصی برای تهیهٔ فیلم دارد و سبب می‌شود کیفیت کار خوب باشد، برای دولت مطرح نیست. مگر آنکه فیلم عظیمی بخواهد ساخته‌شود که به سرمایه و امکانات وسیعی احتیاج داشته باشد که دولت باید اقدام کند. بهمین دلیل است که بخش خصوصی باید فعال‌تر باشد که هم با قیمت ارزانتری فیلم را تهیه کند وهم با کیفیت بهتر.

مثلاً تهیه‌کننده‌ای اجازهٔ تهیه فیلمی را می‌گیرد و براساس جو موجود موضوعی را انتخاب می‌کند، پس از دوسال که تهیه فیلم به انجام می‌رسد، می‌بینیم که مساله و آن سوژه و آن اشکال بکلی از بین رفته است و فیلم ارزش اکران ندارد... این‌اشکالات سبب شده است که تهیه‌کنندگان از ما تامین بخواهند، یعنی به آنها اطمینان بدهیم که فیلمی را که می‌سازند اکران می‌شود و توقیف نخواهد شد. این مشکلات وجود دارد و آدم بخصوصی هم مسئول آن نیست البته تاحدی می‌شود از آن جلوگیری کرد و اگر کمی کلی‌تر بمسائل نگاه کنیم، این اشکالات هم رفع خواهد شد.

بطورکلی خط اصلی اینست که تهیه‌کنندهٔ خصوصی باید از صحنه خارج نشود و بهرحال اوست که می‌تواند فیلم‌های خوبی عرضه کند در کنار بخش خصـــوصـی،

مسئولین بر اهمیت سینما واقفند و تـأکید هـم می‌کنند، اما متأسفانه درعمل اقدامی نمی‌شود.



تلویزیون هم باید تولید داشته باشد و همینطور بخش هنری بنیاد مستضعفان که امکانات و سرمایهٔ وسیعی دراختیار دارد.

... اگر فیلمی برای عرضه آماده شد و سناریوی آن با ضوابط ما مطابقت نکرد درقبال آن تعهدی نداریم و اجازهٔ اکران به‌آن نخواهیم داد. گاهی هم سناریوئی را تصویب می‌کنیم اما تهیه‌کننده ظرافت‌هایی از نظر فرم به‌اجرا می‌گذارد که اهداف خاصی را تعقیب می‌کند که بازهم از اکران این فیلم جلوگیری خواهد شد. ولی اگر تهیه کننده بعد از تصویب سناریو، بی‌غرض و بی‌نظر کار کرده باشد اجازهٔ اکران می‌گیرد.

● در مورد مساله جنگ و اینکه چندان در سینما به‌آن توجه نشده، دلیل اصلی را در عرایضی که ابتدا داشتـم جستجو کنید. در اینکه مسئولین به‌اهمیت سینما تاکید می‌کنند اما عملاً به این وسیلهٔ مهم نمی‌پردازند. میگویند بفرمائید انجام بدهید ولی لوازمی را که مورد نیاز است در اختیار نمی‌گذارند...

● می‌توانم قاطعانه بگویم که بسیاری از دست‌اندرکاران سینما، مخصوصاً حرفه‌ای‌ها، به قضاوت ما در کار سناریو و سینما امید بسته‌اند. مخصوصاً بعد از برگزاری جشنوارهٔ فجر. اما آنچه مهم است اجرا است که در این‌مورد باز می‌گردیم به آنچه در ابتدا برآن تاکید کردم، یعنی توجه‌مسئولین، عملاً به این موضوع باید بیشتر شود. البته با مشکلاتی که کشور ما درحال حاضر با آن روبروست... باید حق بدهیم که این مساله فرعی‌تر باشد. اما اینهم واقعیتی است که اگر به سینما توجه شود چه‌بسا که درحل این معضلات هم کمکی باشد. شاید بدلیل همین مسایل باشد که طرحهای داده شده ضمانت اجرایی نیافته یا بدلیل سیاست‌زدگی، که نمی‌توانم تفسیرش بکنم و هنوز هم گریبانگیرش هستیم و جوسازیهائی که افراد میکنند، اجرای آنها بتعویق افتاده است. از جملهٔ این جوسازی‌ها برای مثال نقدهایی‌ست که در مجلات و روزنامه‌ها می‌نویسند. به‌نقدنویسی ایرادی ندارم و اگر انتقادی صادقانه و برای سازندگی گفته شود نهایت نادانی است که از آن برنجیم. گلهٔ من از دوستانی است که بدون اطلاع اقدام به نقدنویسی می‌کنند و به فیلم‌هایی که اجازه نمایش داده شده است، ایراد می‌گیرند. بدون اینکه قبلاً با ما تماس‌گرفته باشند و اطلاعات خود را کامل کرده باشند مثلاً در مورد فیلم‌هایی که من اجازهٔ نمایش به‌آنها داده‌ام، بعضی از اینها فیلم‌هایی بوده‌اند که معاونین و مسئولین قبلی‌در صورتجلساتی که موجود است تعهد دارند و نوشته‌اند که شما با انجام چنین اصلاحاتـی اجازهٔ اکران دارید و تهیه کننده هم برمبنای این نوشته دومیلیون تومان هزینه کرده است. باید با این تهیه‌کننده چکار کرد... ما درمقابل این نوشته تعهد داریم. اگر بنا باشد که بگوئیم آن مسئول اشتباه کرده است و ما اجازه نمی‌دهیم، دیگر برای تهیه‌کنندهٔ بعدی چه‌ضمانتی وجود دارد که اقدام به تهیهٔ فیلم کند.

والسلام

بقیه از صفحه ۲۵

فیلم خام است. برای ما ۱۲۰ حلقه فیلم خام سهمیه درنظر گرفته شده بود که این مقدار برای یک فیلم جنگی، خیلی کم است. شاید باور نکنید که من در حین فیلمبرداری، بجای آن که نگاهم متوجه صحنه باشد، فقط به عقربه دوربین نگاه می‌کردم و نگران این بودم که مبادا وسط کار، فیلم خام کم بیاوریم. چون فیلم جنگی دارای دکوپاژ دقیق نیست و بایستی برداشتهای زیادی کرد و بهترین‌ها را در موقع مونتاژ، به کار گرفت. ولی ما، برای آن صحنه‌های جنگ، بطور متوسط از هر نما ۱/۵ برداشت گرفتیم.

یک نکته هم این است که در ساختن فیلمهای جنگی باید بتوانیم از همفکریهای یک مشاور نظامی هم برخوردار شویم اما در روابط عمومی ارتش، هنوز بخشی وجود ندارد که در این جهت فیلمسازان را کمک کند.

■ در فیلم، صحنه‌های فیلمبرداری شده با دوربین روی دست بسیار زیاد است. با توجه به شرایطی که گفتید، به نظر می‌رسد این شیوه برای ایجاد پوشش بر روی خطاها و کمبودهای صحنه‌سازی انتخاب شده است. آیا دلیل دیگری هم دارد؟

ـ قرار بود همهٔ صحنه‌های جنگ، روی دست فیلمبرداری شود تا به شیوهٔ فیلمبرداری مستند صحنه‌های جنگی نزدیکتر باشد.

این را هم باید اشاره کنم که به دلیل عدم امکان فیلمبرداری در جبهه‌های واقعی ما به ناچار صحنه‌هائی که در فیلم ظاهرا در یک‌جا قرار دارند، در مکانهای مختلفی فیلمبرداری کردیم. قلعه در ۱۰ کیلومتری شیراز، تپه‌ها در ۱۸ کیلومتری، و درون قلعه هم در جای دیگری، مجاور یک روستا بود. برای همهٔ این صحنه‌ها، ما فقط دو روز وقت فیلمبرداری داشتیم که از این مدت، ساعتهائی هم صرف حمل و نقل شد.

تمامی شلیک‌ها نیز در جای دیگری شده است. مثلا صحنه‌های شلیک توپ را در جبهه، به صورت نمای درشت از دهانهٔ لولهٔ توپ گرفتیم که آن هم خالی از مشکل نبود. ما نمی‌توانستیم در نزدیکی شیراز، گلولهٔ واقعی شلیک کنیم زیرا برای مردم ایجاد نگرانی میکرد.

به نظر من، استفاده از یک دوربین برای صحنه‌های جنگی، کم است و باید با چند دوربین کار کرد. همچنین شرایط طوری بود که حتی بعضی از صحنه‌های داخلی را ناچار شدیم بدون نورپردازی فیلم برداری کنیم. به‌هرحال، همهٔ ما از این تجربه درسهائی گرفتیم، ولی من فکر نمی‌کنم دیگر بتوانیم با چنین امکاناتی، فیلم جنگی بسازیم.

■ آن گردش طولانی دوربین به گرد گروهبان بی‌سیم‌چی در آسایشگاه به چه علت بود؟

ـ براساس ایده‌ای که برای پرورش عوامل دراماتیک داشتم، میخواستم شخصیتها را خیلی سریع معرفی کنم و بعد به پیشبرد داستان بپردازم. قصد داشتم او را و گذشته‌اش را در صحنهٔ آسایشگاه بشناسانم. گروهبان بی‌سیم‌چی سیدمحسن و آن سروان متخصص مین، برای من نمونه‌هائی از ویژگیهای انسانی هستند که در سه نفر تقسیم شده. گروهبان، با مسائل عاطفی‌اش. سیدمحسن با آن روح پاک و تفکر الهی‌اش که با تن زخمی میخواهد به جبهه برود. و آن سروان که یک متخصص است ولی عبودیت در او وجود ندارد که بعد از طریق ارتباط با محسن، دگرگون می‌شود.

در صحنهٔ آسایشگاه، چون معرفی شخصیت او طولانی و بازیگر هم ساکن بود، فکر کردم که بهتر است دوربین حرکت داشته باشد تا صحنه، خسته‌کننده نشود.

■ نمی‌توانستید در لابلای صحبتهای او، از تصویرهای متنوع ـ مثلا فلاش بک ـ استفاده کنید؟

ـ این قصد را هم داشتم، اما بنا به دلایلی، نتوانستیم صحنه‌های فلاش‌بک را فیلمبرداری کنیم.

■ بازی سعید راد، چرا اینقدر اغراق‌آمیز است؟

ـ این برمی‌گردد به سلیقهٔ من در کار با بازیگران. من معتقد نیستم که کارگردان، همه‌چیز را آن طور که خود می‌پسندد، از بازیگر بخواهد.

در مورد سعید راد، بیشتر شخصیت پرجنب و جوش خودسروان است که در مقابل درونی بودن و آرامش سیدمحسن (و بازی خوب مظفری)، این‌طور توی‌چشم میخورد. او آرتیست بازی نمی‌کند، بلکه آدمی پرتحرک است که من می‌خواستم این تحرک را در دکوپاژ صحنه‌های مربوط به او نیز پیاده کنم. بطوری که در جاهائی، یک حرکت او حتی به شش قسمت تقسیم شده، و این کار (قطع یک نما از یک شخصیت به نمائی از خودش)، خطر پرش تصویری را هم داشت. به‌هرحال، تجربه‌ای کردم که شاید زیاد موفق نبوده. اما امیدوارم مجموعه این تجربه‌ها، کمکی به سینمای ایران باشد. ■



"۱۲۰ حلقه سهمیه فیلم خام برای فیلم جنگی کم است"

نقدخوانندگان

فرزندان سانچز ـ ساختهٔ هال بارتلت

فیلمی خوب، از فیلمنامه‌ای نه چندان خوب

فیلم فرزندان سانچز براساس نوشته‌ای از اسکار لویس جان‌گرفته است. آنگونه که نویسنده در آغاز فیلم متذکر میشود، اثر او برپایهٔ بیش از پنج سال تحقیق و مطالعه در بارهٔ زندگی دردآلود زاغه نشینان در آمریکای لاتین استوار است. گرچه آدمهای فیلم مربوط به مکزیک است، اما پرداخت فیلم از یکسو و جان مایهٔ حوادث فیلم ـ فقر ـ بگونه‌ای است که انسان رنج‌کشیده، در هر نقطه از جهان می‌تواند با آنچه بر پرده می‌گذرد، همدردی عمیق احساس کند.

فیلم ابتدا به شکل قراردادی به معرفی شخصیت‌های فیلم یعنی خود سانچز و بچه‌های او می‌پردازد اما کم‌کم، عمق می‌یابد.

قهرمانان فیلم، قهرمانانی بی‌نام ونشانند که‌اسیرنظمی‌ظالمند. پدر خانواده سانچز با وجودیکه بقول خودش از صبح تا شب مثل گاو کار می‌کند، اما زندگی سادهٔ خانواده به سختی می‌گذرد. تنگدستی ایجاد اختلاف و عدم تفاهم می‌کند. بچهها با اینکه پدر و مادر را دوست دارند، اما بنای ناسازگاری می‌گذارند و یکی از دختران حتی به پدر اهانت می‌کند و می‌گریزد. سایهٔ شوم بی‌تفاوتی و دلسردی از خود و دیگران با گذشت زمان بر خانواده بال می‌گسترد... فیلمساز براساس فیلمنامه‌ای نه چندان قوی و متفاوت فیلمی تماشائی و خوب ارائه می‌دهد. از ضعف‌های عمدهٔ فیلم ناتوانی در بازسازی شخصیت زن سانچز است که در فیلم ۷۳ دقیقه‌ای که از تلویزیون پخش‌شد، گم می‌شود... البته اگر مسئله کوتاه شدن فیلم در بین نباشد. همچنین عدم ارائه موقعیت شغلی سانچز از ضعف‌های فیلم است.

و می‌ماند بهترین تکه‌های فیلم که باید از دو برش بیاد ماندنی اواخر فیلم که پدر با دخترش درگیر میشود یاد کرد و نیز فصل پایانی فیلم که بسیار گیرا ساخته شده است.

بهرام عظیم‌زاده

■ *پرونده ـ ساختهٔ مهدی صباغزاده*

داستانی کلیشه‌ای باپرداختی‌ضعیف

اگر بپذیریم کیفیت پرداخت هر فیلم، تنها تابع امکاناتی است که به آن داده میشود، بالتبع باید از نقد و نقدنویسی دست برداشت، اما چون چنین نیست، به نقاد حق دهید، آنچه را که ممکن است باعث ایجاد حساسیت بیشتر در فیلمساز، جهت ارائه آثار خلاقه‌اش شود، بیان کند.

هدف نقد اگر صرفا متوجه آندسته از نارسائیهای فیلم شود که ناشی از کمبود و گاه نبود امکانات است، حق با فیلمساز خواهد بود، اما فکر نمی‌کنم قدرت سناریو، شخصیت‌پردازی، ریتم فیلم، صحنه‌سازیها بازی هنرپیشگان در فضاها و موقعیت‌های مختلف و اشتباههای تکنیکی، ربطی به وجود یا عدم وجود امکانات داشته باشد.

تا کی قرار است اینگونه شخصیتهای خوش‌جنس مطلق و بدجنس مطلق را با داستانی کلیشه شده در فیلم وارد کرد، بی‌آنکه حتی برای همین اشخاص ازلی و ابدی، قالبی منطقی اتخاذ کرد؟ اگر برادران کلالی آنقدر منفور فیلمساز هستند که برای رحمت‌پور ابتدا صحنه‌سازی کنند و در انتها پرونده‌سازی، پس اعتراف تکان دهنده اکبر کلالی، در دادگاه دوم برای چیست در حالیکه پشتیبانان آنها قادرند با یک تلفن قضیه را به نفع خود حل کنند؟ آیا بازگویی ماجرای ساختگی قتل برای روشنگری حضار دادگاه است؟ که در این صورت چرا یک عکس‌العمل از آنان وجود ندارد تا حاکی از پی‌بردن آنان به واقعیت باشد. و اگر این اعتراف برای تماشاگر فیلم است که‌آنها هم، از همان ده دقیقه اول فیلم با آن تیپ‌سازی کلیشه‌ای تا آخر داستان را خواندند و به شخصیتهای بدجنس برادران پی بردند.

کسی مخالف قهرمان در فیلم نیست. اما قهرمانی مانند رحمت‌پور، پایداری‌شان در حد همان دو ساعتی است که روی پرده هستند و با اتمام نمایش فیلم، جزء فراموش شدگانند. قهرمانی که‌الگویش به‌گفته کارگردان "پرونده"، همان همبندش است که حس ایستادگی در برابر ظلم و روحیه انتقام‌جویی را در او زنده می‌کند، نمی‌تواند الگوی مردم و بخصوص روستائیان باشد که آقای صباغزاده در دو فیلمش با داستانی مشابه از آنها صحبت کرده است.

آزاده‌ای مانند محمود که فقط می‌دانیم به خواهرش هتک حرمت شده، معلوم نیست از کجا می‌آید؟ چکاره است؟ و آنهمه رفتار دیوانه‌وار حتی با هم‌سلولش برای چیست؟ جهت چه منظوری می‌تواند آورده شود، جز پر کردن مقاطع تهی فیلم و ایجاد هیجان کاذب، تا رسیدن به صحنه اصلی حادثه،

■ پرونده ــ ساختهٔ مهدی صباغزاده

بی‌عدالتی‌ها عریان کردن



نخستین فیلم مهدی‌صباغزاده بنام "آفتاب نشینها" موجب عطف توجه کلیهٔ علاقمندان به هنر سینما گشت. در آفتاب‌نشینها، گوشه‌ای از جنایات فئودالها به شکلی عریان، جلوی دوربین قرار می‌گرفت. "پرونده" نیز چنین مضمونی دارد.

هدف فیلم، نشاندادن به اصطلاح دادگستری، دادگاهها، قضات وبالاخره چگونگی قضاوت در رژیم ستمشاهی است. گرچه برای نشان‌دادن چنین محتوایی، مهدی صباغزاده می‌توانست از سوژه‌های دیگری که جاذبهٔ گیشه را زیادتر می‌کنند، سودبرد، اما وی بسیار متین و تا حد ممکن‌سعی نموده است که محتوا را فدای شکل نکند، که این خصیصه در کمتر فیلمسازی به‌چشم می‌خورد.

فیلم با محاکمهٔ سید علی آغاز می‌شود. در لابلای سئوال و جوابها، ما وقع قضایا به‌شکل تصویری بیان می‌شود تا در ذهن تماشاگر جایی برای ابهام باقی نماند. اکبر کلالی در جریان دادگاه چهره‌ای پیروزمند را ارائه می‌دهد. وکیل مدافع سیدعلی نمایی از ناامیدی است. وی وکیل جوانی است، که باوجود آنکه می‌داند سیدعلی بیگناه است، اما دلایل "محکمه پسندی" برای

یعنی تلافی جویی رحمت‌پور؟

استفاده از داستانهای کلیشه شده‌ای نظیر "پرونده" ورود و خروج شخصیتهای بی‌هویت و بدون ربط یا صحنه‌های بی‌مصرف را ضرور می‌سازد.

تفاوت این است که اگر در گذشته با صحنه‌های کافه و کاباره و شیرین‌کاریهای جاهل و چاقوکش مقاطع توخالی فیلم پر می‌شد، اکنون از شعارهای اجتماعی و سیاسی اشخاص و صحنه‌های به اصطلاح سمبلیک نظیر جنگل و از تیر رستن آهو سود برده میشود..

البته بعید نیست پرونده‌ای مانند پروندهٔ رحمت‌پور عینا در دادگستری بوده باشد و بدست آقای صباغزاده نیز رسیده باشد، اما بیان این واقعیت یا هرواقعهٔ دیگری، بشکلی اینچنین، درحکم انکار هنر فیلم است. چه بسا که اگر خود پرونده را بی‌آنکه فیلم شود، بعنوان سندی از ظلم و تعدی بدست مردم می‌دادند، تاثیرش افزون‌تر می‌بود.

اینکه کارگردان تا چه حد موفق شده است همین سناریو را به فیلم برگرداند نکات ریز و درشتی وجود دارد که عدم‌تناسب میان نوع رفتار و احساس اشخاص با موفقیت‌های انتخاب‌شده بیش از همه جلب توجه می‌کند. چنانچه رحمت‌پور، چه‌آن زمان که برای‌ارباب کار می‌کند و چه آنوقت که محکوم‌میشود و چه آن‌هنگام که از زندان آزاد می‌شود، رفتار و واکنشی یکسان ارائه می‌دهد، گویی چهره‌اش از پیش می‌فهماند که "تا پانزده سال آینده هم قرار است حقم ضایع شود."

البته بازی یکنواخت و تکراری قریبیان، این مورد را تشدید کرده است. ناگفته نماند رفتار و چهرهٔ رحمت‌پور فقط موقعی حالتی متفاوت بخود گرفت که در زندان بود. چون دیگر قهرمانی مفعول بود ــ یا اصلا قهرمان او نبود، محمود بود ــ اما کارگردان فراموش نکرده‌بود برای قهرمان از دست رفته‌اش عملی بتراشد تا در دفاع از "حق"، کتک‌زن کسی شود و درس شهامت و فداکاری دهد. اما معلوم نشد چرا آن‌بیچاره باید کتک‌خور صحنه حیاط زندان شود؟ شاید بخاطر تیپش است، چون از قیافه‌اش آنقدر شرارت می‌بارد که تماشاگر بپذیرد که او "نقش منفی" است.

همسر رحمت‌پور نیز همچون شبحی از شوهرش، تنها یدک‌کش لحظات غمبار رحمت‌پور است، در آن زمان که رحمت‌پور، از نظر پنهان می‌ماند. بعنوان نمونه، گریستن زن در زندان، هنگام ملاقات شوهرش ــ پس از مرگ پدر ــ چه کمکی به پیشبرد داستان می‌تواند بکند، جز تکرار ملودرامهای آبکی و تشدید ترحم تماشاگر؟

در اینجاتاکید بر فیلمنامه و شخصیت‌پردازی شده است و بهتر بود اشکالات تکنیکی فیلم ــ که برخی از آنان قبلا گفته شده ــ نیز طرح می‌شد. اما بیان ضعفهای تکنیکی فیلم چه فایده دارد، وقتیکه کارگردان سرانجام کاسه کوزه‌ها را بر سر دستیاران می‌شکند.

احمد اشرف آبادی ــ تهران

اثبات مدعای خویش ندارد.

صباغزاده نمی‌خواسته که شخصیتی عصیانگر در برابر ارباب وخان، از سید علی بسازد. زیرا هدف فیلم چیز دیگری بوده است و آنچنانکه در آغاز، برروی پرده، به شکل نوشتاری مطرح می‌شود، نشان‌دادن و نمایاندن چگونگی قضاوت در ایران پیش از انقلاب هدف اصلی فیلم بوده است.

بسیار عجیب است که شخصی ۲۷ سال زیربار ظلم و ستم زیسته باشد، از ارباب کتک‌خورده باشد وهزاران بار تحقیر شده باشد، تحمل کرده باشد و لام تاکام نگفته باشد، اما در دادگاه درمقابل کسی که شهادت دروغ می‌دهد، آنطور بپاخیزد. شاید این‌امر که سید علی ۲۷سال هیچ نگفته، ناشی از آن باشد، که وی می‌ترسیده است کارش را ازدست بدهد. درهرحال این نکته‌ای است که مبهم ومسکوت ماند و شاید بهتر بود می‌ماند زیرا درغیراینصورت فیلم ازهدف خودجدا می‌افتاد.

صباغزاده در ساختن شخصیت بقال و محمود موفق است. همچنین در نشان‌دادن چگونگی پرونده‌سازی به‌اشکال گوناگون.

یکی از جنبه‌های چشمگیر و خوب فیلم، مربوط است به‌نمایش چگونگی پیوند سرمایه‌داران خارجی وکمپانی‌های خارجی با سرمایه‌داران داخلی. چگونگی انعقاد قراردادها وتامین منافع سرمایه‌داران وابسته به‌وسیلهٔ این کمپانی‌های خارجی و به‌ویژه آمریکایی، و نیز چگونگی مداخله اتباع خارجی در امور داخلی ایران.

فیلم با چشمان باز و مبهوت سیدعلی که می‌خواهد زبان به اعتراض بگشاید، تمام می‌شود.

شاید هم، چشمان باز وی، نشانهٔ خشم و قهر باشد. به هرحال محتوای فیلم بسیار وزین ورساست. وقایع آن روال منطقی دارد و کمتر پیش می‌آید کهٔاتفاق، محور واقع شود.

ناگفته نماند که انتخاب سید علی به‌عنوان یک زارع، ساده‌دلی وی و پاپوشی که برای او دوختند نشانهٔ هشیاری نویسندگان فیلمنامه و از ظرایف فیلم است. چه، این چنین شخصیتی دارای جنبهٔ فراگیرتری دارد. البته آقای صباغزاده می‌توانسته است، فرد را به عنوان یک مبارز سیاسی هم مطرح کند و فضای سیاسی و بیدادگاههای نظامی را به‌تصویر کشد، اما این بعد گرچه دارای جاذبهٔ بیشتری است اما دامنهٔ وسعت و فراگیری آن محدودتر از آن است که بتواند هدف فیلم را اجابت کند.

ابوالفضل عسگری ــ تهران

■ رهائی ــ ساختهٔ رسول صدرعاملی

آغازی خوب، اما ناپایدار

فیلم با آغاز بسیار خوبی شروع شد تدارک حملهٔ عظیمی به قلب کفار صهیونیستی عراق. وبراین آغاز خوب تصویری زیباتر، لطف و شکوه خاصی بخشید وآن نمای زیبای اول حمله که‌رزمندگان هنگام خروج از آسایشگاه درجلوی آئینه تاملی کرده و دستی به‌سرو صورت کشیده و خود را میآرایند. و اینرا میتوان تنها قسمت خوب فیلم دانست چون از آن پس فیلم در روالی دیگر می‌افتد، از این به بعد شاهد ماجرایی عاشقانه بین این رزمندهٔ مجروح و دختردایی‌اش هستیم که میتوان آنرا مکرر فیلمهای فارسی با تصویر تازه و جدید و اصطلاحاً" (عشقی انقلابی) نامید.

قاسم که نمونه‌ای از رزمندگان کفر ستیز اسلام است، هیچگونه شباهتی به برادران بسیجی‌ندارد ودرحالیکه از جنوب تهران و از خانواده‌ای مستضعف به جبهه اعزام شده است، از آنچنان آرایش مو و ریش و برق‌افتادگی صورتي برخوردار است که گویا اصلا" فراموش نموده است که او ارائه‌دهندهٔ نقش یک رزمندهٔ بسیجی است. این نکته ظریف، نشاندهندهٔ آنست که جبهه ندیده‌ها، نمیتوانند آنچنان که باید و هست از جبهه بگویند و جبهه را تصویر کنند.

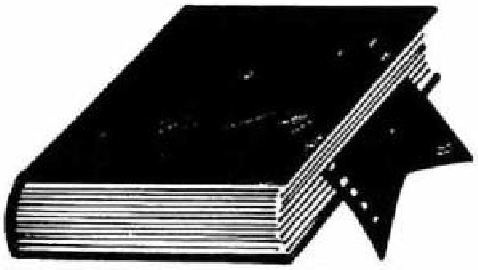
نکتهٔ مهم دیگر، نحوهٔ گفتگو و مراودات و لحن سخنان‌خانوادهٔ قاسم و دائی‌اش است که از کم فرهنگی خاصی حکایت دارد، که این بوضوح در تمامی طول فیلم بچشم میخورد و لطمهٔ بزرگی به محتوای فیلم میزند.

از این‌نکات که بگذریم، رهایی را میتوان دو فیلم در یک فیلم خواند و این دوگانگی متن، باعث شده است که سازنده نتواندآنچنان که باید در پروراندن هردو موضوع موفق باشد و عدم موفقیت و شتابزدگی او را در نیمهٔ دوم فیلم خیلی بوضوح و قابل درک حس میکنیم که نویسندهٔ نامه را خیلی غیرعادی و دور از انتظار و خیلی زود در بیمارستانی پیدا می‌کند.

بهرحال اگر از دید مقایسه به‌رهایی بنگریم، نسبت به بسیاری از فیلمهای بعد از انقلاب، از برتری نسبی‌ای برخوردار است، ولی بادرنظر گرفتن تمامی ضعفها و خوبیها، رهایی کوششی است ناموفق در ارائهٔ جبهه و ایثار و تکبیر و خون و حماسهٔ رزمندگان. ولی جای‌خوشوقتی است که پس از سه‌سال که از جنگ میگذرد، بالاخره فیلمی دربارهٔ جنگ، هرچند ناقص وتوام با ضعف دیدیم.

باری گرچه رهایی اولین‌تجربهٔ سازندهٔ آن "صدر عاملی" است وهرچند از فیلمبرداری خوب و موسیقی جالب و هماهنگی برخوردار است، اما فیلمی در خور آنچه ملت ما انتظارش را داشت، نبود.

حمیدرضا سهیلی ــ مشهد



معرفی و نقد کتاب

خسرو دهقان



دائرةالمعارف سینمائی

تالیف : بیژن خرسند
چاپ اول، تیراژ ۶۶۰۰ نسخه – انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱ – ۴۱۹ صفحه، ۱۴۰ تومان – قطع ۲۱×۳۰.

کدام دائرةالمعارف؟

دائرةالمعارف سینمائی کاری خوب و جدی است. اگر زمانه و جغرافی و رسم‌الخط و زبان کتاب را از خود کتاب جدا ندانیم و جملگی را ملاک داوری قرار دهیم، دیگر گفتنی مهمی باقی نمی‌ماند جز آنکه به احترام کلاه از سربرداریم و تحسین خود را از مولف دریغ نداریم و برای ورثه خود وصیتی بدین مضمون جاگذاریم که چنانچه لزوم خلاص شدن از شر چند جلد کتاب پیش آید، این کتاب تاحد ممکن دیرتر به سمسار بسپارند.

این اولین دائرةالمعـــارف سینمائی به‌زبان فارسی است که با ظاهری آراسته، لفاف، صحافـی محکم و صفحه‌بندی تمیز، چاپ و نشر یافته است. کتاب کار بیژن خرسند است که از مهمترین و پایدارترین سینمائی‌نویسان بیست ساله اخیر ایران است. خرسند متحمل کار سنگین و توان فرسائی شده است که بار را بهرصـــورت بمنزل رسانده است. و چون‌کاری انجام داده است لذا باید که هم خرده‌گیری‌های پراکنده و هـــم نقدهای برمحصولش را پذیرا باشد.

کار، "خرسندی" است، با همه فرازها و فرودها. سبک نگارش خوبی دارد که ایجاز از مهمترین خصائص آن است. ایجاز به ساختمان عمومی کتاب هم راه‌باز کرده است. چنانچه دستهـــای ولنگاری می‌توانست همین فرآورده را دست کم در هزار صفحه تحویل دهد.

نسخه‌های چاپ اول کتاب به فروش رفته است. تیراژ و استقبال از کتاب، موید آن است که بجز آلودگان اینگونه مواد، پای کتاب باید به‌بسیاری از کتابخانه‌های‌حتی کوچک نقاط دورافتاده هم باز شده باشد. و از آنجا که ویروس سینما در بسیاری تن‌های کم مقاومت نفوذ می‌کندلذا جوانان بیشماری را که تعداد معدودی فیلم بیشتر ندیده‌اند باید تابحال با کتاب دمخور کرده باشد و بخصوص که از این پس مهمترین مرجع کار آن جوان نائینی خواهد بود. بنابر این شایسته است که به کاستی‌ها رسید و محدودیت‌های کار را برشمرد و امیدوار و چشم‌براه چاپ تجدیدنظر شده کتاب ماند.

مشکل اصلی، از نبود یک مقدمه است. خرسندبارها این امتحان را پس داده که می‌تواند با استفاده از شگرد ایجاز، حرف خود را بزند، حتی بی‌کـــم و کاست. او با ارائه مقدمـــه‌ای می‌توانست مجرای نفوذ تمـــام سئوالهای احتمالی بعدی، ایرادها، کاستی و ابهام را ببندد. چنین نکرده است و لذا بارانی که به صورت قطره‌های ریز می‌تواند جاری شود، کتاب را بی‌محابا می‌شوید :

۱) تعریفی از دائرةالمعارف درمحدوده این کار نیامده است.

برما روشن نیست که خرسند چگونه مجموعه‌ای را بزعم خود دائرةالمعارف می‌نامدتاخوانندگان، به‌روشنی بدانند که با چه میزان توقعی و با چه پیش فرض‌هائی کتاب را بکاوند.

۲) روش تحقیق چگونه بوده است؟ فیش‌برداری اگر درکاربوده، خود برچه قاعده‌ای استوار است؟

۳) محصول، چه‌مدت کاربرده است. مقطع نهائی تاریخ‌های موثر چه‌وقت بوده است؟ (۱۹۸۰ یا ۱۹۸۱) ؟

۴) موخره‌ای درکار نیست، تا که نبود مقدمه را لااقل جبران کند.

۵) هیچگونه فهرستی آورده

نشده است. نبود فهرست، کتاب را برای هرگونه کار مرجعی دشوار می‌کند. نمونه: چگونه بایدبفهمیم که "دشت بژین" کار چه‌کسی‌بوده است، و این اسم را در کجا باید ردیابی کنیم؟

۶) نقطه‌گذاری‌ها، معادل‌ها و اصطلاحات خاص و غلط های چاپی در چه وضعیتی است؟

۷) رسم، عرف و وظیفهٔ قدردانی‌کردن چه شده است؟ هیچ مخلوقی آیا حتی کوچکترین کمکی، هرچند ناچیز، در شکل‌گیری کار نکرده است؟ دوست ایتالیائی‌دانی در گوشه و کنار پرسه نمیزده و شمیم بزرگتری وجود خارجی نداشته است؟ باید بپذیریم که هرکول علیه دنیا درنبرد بوده است. وآنهم تنها و یکتنه. و اگر چنین بوده، تازه این خود از معایب کار است.

۸) سلیقه و دیدگاه خصوصی مولف چیست؟ کتاب قطعا" به قطاری نمی‌ماند که با واگن‌های اسامی بهم پیوسته و با ترتیب الفبای فارسی درحرکت است. بلکه دیدگاهی خاص از سینما در پسزمینه کار بچشم می‌خورد، طوری که حتی دائره‌المعارف بدل به‌مجموعه آثار وکارهای سینمائی چند ساله بیژن خرسند شده است. نمونه: فصل "خ" کلا" به‌معرفی و نقد ۵ فیلم اختصاص دارد.

۹) آیا نباید بدانیم که چرا فرهنگی با شمار ۱۲۴۲ شخصیت و فیلم و نه بیشتر و نه‌کمتر؟ گزینش چگونه انجام گرفته است؟ مردود شدگان و حذف‌شدگان کدام‌اند؟

۱۰) آرایش صفحات چگونه است؟ چرا باید در بخش اول که شامل شخصیت‌ها و فیلم‌ها است (طبق فهرست) موارد دیگر هم لیست شود؟نمونه:

اسلوموشن در صفحه ۱۶رجوع داده می‌شود به‌جلوه‌های مخصوص دربخش ضمیمه‌ها که درصورت‌بودن مقدمه و فهرست‌های گوناگون، این کار دیگر لزومی پیدا نمی‌کرد. خرسند در این مصاف متحمل مشقتی بی‌حاصل شده است.

۱۱) در لابلای معرفی‌ها و شناسنامه‌های شخصیت‌ها و فیلم‌ها صدها بار علامت مثلا" (آ) آمده است که یعنی فلان آمده است. کارخواندن بدین ترتیب بی‌جهت دشوار شده است.

۱۲) شماری از فیلمهای تاریخ سینما معرفی ونقد شده است. چرا این فیلمها آری، و فیلمهای حتی بسیار مهم دیگر، خیر؟ چرا "شاهین مالت" مثلا" در دو ونیم صفحه و در "سفر در ایتالیا" حتی یک صحنه از فیلمنامه هم بازنویسی شده باشد اما همشهری کین در یک ستون ورزمنا و پوتمکین اصلا" هیچ؟ آیا حق نداریم که بدانیم ضابطه چگونه بوده است؟ اینکه همشهری‌کین در نقد، جزء بهترین دوازده فیلم تاریخ سینما طبقه‌بندی شده، خود برمشکلات افزوده است. دوازده فیلم‌کدامند؟ انتخاب‌کنندگان چه‌کسانی‌بوده‌اند، و میزان سندیت این اظهارنظر چقدر معتبر است؟

پاره‌ای از نقدها به صحنه‌های برجسته اشاره‌ای دارد. عیار برجستگی در چه‌سیستم اندازه‌گیری پنهان شده است؟

۱۳) نحوه انتخاب و جاسازی عکس‌ها در صفحه‌بندی چگونه بوده است؟ عکس‌های با قطع بزرگتر چگونه در پیشانی هرفصل و درکنار الفبای مربوط خود جای گرفته‌است؟ چرا سه‌عکس از وودی آلن (صفحه ۱۲۹) و دو توضیح زیرعکس واحدی در دوصفحه جداگانه (صفحات ۷۹و ۲۵۹). توضیح زیرعکس‌ها در پاره‌ای موارد درست نیست ونمونه:

الف ــ "جولی اندروز" در تصویر صفحه ۲۷ نیست.

ب ــ "مرد سوم" ساخته اورسون ولز نیست (صفحه ۳۱۷)

ج ــ عکس صفحه ۲۰۴ بی‌مورد است و درجای خود نیست.

۱۴) چرا نباید در فهرست منابع ذکری از منابع فارسی بمیان آید؟ باید به‌حدس و گمان متوسل شد و یا خرسند را از نزدیک و خصوصی شناخت تا کلید حل معما را یافت و یا با یاری‌گرفتن از آرشیوی قوی در مسیر کارهای چندین ساله او قرار داشت تا که دانست نقد مثلا" اگر اندیسمان" متعلق به‌شماره ۷ مجله سینمای نو سال ۱۳۴۶ است.

۱۵) در مورد پاره‌ای از شخصیت‌ها تنها به فیلم‌های عمده اکتفا شده است. عیار عمده بودن چه‌بوده است؟

۱۶) درحالیکه معادل لاتین اسم شخصیت‌ها و برخی از فیلم‌ها که درهر فصل جای دارد آمده است، آیا بهتر نبود که معادل لاتین اسم کلیه فیلم‌ها بصورت مجموعه‌ای در فهرستی جداگانه می‌آمد تا که اعتبار مرجعی کتاب را صدچندان کند؟ بخصوص که بیشتر فیلمها بدلیل بهره‌بردن از شخصیت‌های گوناگون درچندجا ذکری از آنها آمده است.

۱۷) صراحت درنگارش خرسند از صافی ذهن او خبر می‌دهد اما همین ذهن روشن، چگونه کل کار را در پرده‌ای از ابهام پیچانده است؟ تناقض روشنی و ابهام در کجا و از چیست؟

۱۸) شخصیت‌ها و فیلم‌های فرانسوی تبار، به‌لحاظ تسلطی که خرسند به‌زبان فرانسه دارد از اقبال بیشتری برخوردارند. در این باب تا آنجا پیش می‌رود که ترجمه نام اصلی فیلم‌ها به‌فرانسه ملاک ترجمه فارسی قرار گرفته است و نمونه:

ترجمه احتمالی "سه‌نفر روی نیمکت" شده است "خیلی خیلی دور" (صفحه ۳۰۲)

۱۹) در شناسنامه اشخاص به مواردی برمی‌خوریم که نشان از فضائی هرچند کوچک اما خالی می‌دهد. گیر قضیه درچه بوده است؟ نمونه: سال تولد "بن‌مدو" درصفحه ۳۲۶.

۲۰) محدوده و گستره کاربر ما روشن نیست. چرا نامی از منتقدین معروف دنیا آورده نشده ومطبوعات مهم و کتابهای عمده سینمائی فهرست نشده است؟ چگونه این موارد از حوزه کارخارج بوده است؟

۲۱) نامهای معتبر و مهمی نیامده است. درباره این از قلم افتادگی‌ها اشاره‌ای هم بمیان

نیامده است. نمونه: گرگ تولند (فیلمبردار) — جان گریرسن (مستندساز) — نورما تالماج و گلوریا سوانسون (بازیگر).

۲۲) درصورتیکه تجربه کرده باشیم، می‌دانیم که یافتن معادل‌های مناسب برای عناوین فیلم‌ها دربسیاری موارد کارآسانی نیست. قابلیت‌های ظریفی برای مهارکردن این مهم لازم است. خرسند با قبول رنج فراوان البته موفق بوده است، اما کارش به‌رویهم صیقل کامل نخورده است. پاره‌ای از ناخالصی‌ها را متذکر می‌شوم:

الف — غول (اثر جورج استیونس) ترجمه درستی نیست (صفحه ۱۴). چیزی مثلا" چون دکل نفت به‌مفهوم درست نزدیک‌تر است.

ب — پسران برزیل (صفحه ۲۲۷) ترجمه درستی نیست. پسران از برزیل درست‌تر است.

ج — مردی از غرب (صفحه ۳۱۳) درست نیست. غربی درست‌تر است.

د — اسامی خاص بهتر است که ترجمه نشود. نمونه: زحل ۳ (صفحه ۱۲۰) اثر استانلی دانن خوب نیست. همان ساتورن ۳ بهتر است.

هـ — وحدت نام در جاهای گوناگون حفظ نشده است.
نمونه: Badlands در صفحه‌ی ۷ "سرزمین‌های بد" و در صفحه ۳۱۲ "زمین‌های بد" ترجمه شده است.

۲۳) خلاصه داستان بعضی از فیلمها درست نیست. نمونه: دزد دوچرخه (صفحه ۱۲۳) — لولا (صفحه ۲۹۸)

۲۴) عنوان فیلم‌هائی ترجمه نشده و دست‌نخورده باقیمانده است. نمونه: لاکی‌لیدی (صفحه‌ی ۱۲۰)

۲۵) بعضی از فیلم‌ها نام تهرانی‌اش نیامده است. نمونه: مرد کلاهبرداری بود (صفحه ۳۲۸) که درتهران بنام داغ ثروت بنمایش درآمد.

۲۶) بخش ضمیمه‌ها در کل چیزی کم دارد. یعنی که به‌اندازه مطلوب و درحد خورند حتی بقیه کتاب هم برروی آن کار نشده است. نمونه:

الف — اطلاعات در مورد کشورها نه برمبنای اهمیت سینمای آنها، که ظاهرا" برپایه‌ی علایق مشخص و منابع ساده در دسترس گردآوری شده است. در این رهگذر سینمای ژاپن و رومانی حدودا" به یک اندازه مطلب را بخود اختصاص داده‌اند. (و حتی سینمای رومانی دوخط بیشتر دارد.)

ب — فهرست مدارس سینمائی بسیار ناقص است.

ج — مثال آمده برای تشریح "پن" در قسمت‌نماها اصلا" درست نیست. آن کار "پن" نیست سویش Swish است. (صفحه ۴۱۳)

د — در قسمت ایران، مورد هما و همایون درست نیست.

۲۷) آیا این امکان وجود نداشته است که در مقدمه موارد حساس و بحث‌انگیز را از قبل برآورد کرده و بعنوان پیشنهاد ارائه دهیم وجان خود و دیگران‌را نجات دهیم؟

۲۸) و بالاخره خرسند آدمی نیست که مشکلات برشمرده را نداند. سئوال اما این است: "چه‌مشکلی بر سر راه بوده است که مشکلات را ناگفته باقی گذاشته است؟" ■

اطلاعات هنری

تالیف: احمد صالحپور
چاپ اول، تیراژ ۲۰۰۰ نسخه — انتشارات هدف، ۱۳۶۲ — ۱۷۲ صفحه، ۲۲۵ ریال — قطع رقعی

***

کتاب اطلاعات هنری در گرماگرم کنکور نشر و پخش شده است و در گروه‌بندی کتابهای کنکوری جای می‌گیرد. مطالبی ناقص و غلط و اولیه دارد در باب نقاشی، معماری، تئاتر، عکاسی، سینما، ادبیات وشعر.

کتاب شامل ۱۶ فصل است. دوفصل ۱۳ و ۱۴ آن به‌عکاسی و سینما اختصاص دارد. فصل عکاسی به‌دوبخش تقسیم شده است. بخش اول باعنوان "عکاسی"، حاوی ۵۶ سئوال و جواب است.

بخش دوم "لابراتوار عکاسی" عنوان دارد و شامل ۱۷ سئوال وجواب است. فصل سینما از صفحه ۱۱۸ آغاز می‌شود و مشتمل بر مطالب زیراست:

۱) بنیانگذاران سینما وعکاسی، مطالبی درباره سینما:
الف — سینمای اکسپرسیونیسم، ب — سینمای نئورئالیسم، ج — سینمای سوررئالیسم (لوئیس بونوئل)، د — سینمای دلهره و وحشت (آلفرد هیچکاک).

۲) طرق تکنیکی سینما، آینده تکنیک سینما:

الف — سینهراما، ب — سینما سکوپ، ج — ویستاویژن، د — تاد — آئو، هـ — وایداسکرین، و — اسپیس ویژن.

۳) انواع سینما:

الف — شعر — سینما، ب — درام سینما، ج — تراژدی سینما، د — فرس — سینما، هـ — ملودرام، و — سینمای مستند، ز — سینمای آبستره، ح — دیگر اقسام سینما.

۴) اصطلاحات مربوط به‌سینما:

الف — حرکات دوربین در فیلم‌برداری.

۵) ۷۰ سئوال و جواب بخشی را شامل می‌شود که "سینما" نامیده شده است.
و بالاخره:
۶) ۳۰ سئوال و جواب به بخش "سینمای ایران" اختصاص دارد.

نامه‌ها

کاری کنیم که تماشاگر به اصالت فیلمی کــه می‌بیند، اعتماد کند.

گرچه در ایران امروز، بسیاری از عوامل فاسد و فسادانگیز در سینما از بین رفته است اما از جهتی هم باید اعتراف کرد که وضع سینما و فیلم بهتر نشده و می‌توان گفت که دچار تشتت و سردرگمی هم شده است. وقتی بدیدن فیلمی میروی، مطمئن نیستی که فیلم را کامل تماشاکنی ویا اینکه نمی‌توانی به‌درستی‌دوبله فیلم اعتماد داشته باشی و یا مثلا" بلندگوی سینما درست کار کند و بتوانی صدای فیلم را کاملا" گوش کنی.

چندی قبل با دوستی بعد از مدتها به تماشای فیلم "مسیح هرگز باینجا نیامد" ساختهٔ "فرانچسکو روزی" رفتیم. خوشحال بودیم که بدیدن یک فیلم خوب، از یک فیلمساز خوب رفته‌ایم. آنطور که در فیلم دیدیم، ماجرا مربوط به یک پزشک ایتالیایی در زمان حکومت فاشیستی‌موسولینی است که بدلایل سیاسی وی را به یک دهکده دور افتاده و محروم ایتالیا تبعید کرده‌اند و او حق ندارد کسی را مداوا کند و یا با مردم دهکده ارتباط برقرار کند. بقیه ماجرا بیانگر زندگی دکتر درآن روستا، و نحوهٔ گذران و افکار روستائیان است. روزی به دکتر اطلاع میدهند که آزاد است ومی‌تواند برود و او در یک روز بارانی و در میان اندوه‌روستائیان، دهکده را ترک میکند. مدت‌نمایش فیلم حدود یک‌ساعت و نیم و یا شاید کمتر از آن بود. اما بعد، در نشریه‌ای خواندم که مدت نمایش فیلم ۱۵۲ دقیقه وخلاصه داستان‌اصلی، چنین است "کارلو–له‌وی" در سال ۱۹۴۳ به منطقهٔ بدآب و هوایی در ایتالیا تبعید شد و درآنجا بعنوان پزشک با زندگی انسانهایی آشنا شد که‌هنوز در شرایط قرون وسطایی می‌زیستند. بعد از مدتی‌روستائیان‌قصد‌شورش میکنند..'

این خلاصه داستان اصلی فیلم است و می‌توان دریافت‌که چه تفاوتی با فیلم نمایش داده شده در سینما دارد. آیا با وجود این می‌توان ادعا کرد که فیلم نمایش داده شده اثر" فرانچسکو روزی" کارگردان نامدار سینمابوده است؟

البته ممکن است استدلال شود که قسمتهایی از فیلم بدلیل نمایش صحنه‌های غیراخلاقی و غیرشرعی حذف شده، این درست، امـا ایــن کار حکــم مســخ و دگرگون‌کردن فیلم را هم دارد.

آنچه قابل توجه است، عدم رسیدگی به وضع فیلم و سینما وبی‌اهمیت انگاشتن یکی ازفراگیر–ترین وسایل ارتباط جمعی است که می‌تواند عاملی موثر در جهت آگاهی مردم باشد، اگر به‌نحو صحیح و مطلوب از آن استفاده شود.

فرخ محمدزاده

■ ارومیه، آقای کریم اوماری

درزمینهٔ عدم نمایش فیلمهای هندی، ما مرجع تصمیم‌گیری‌نیستیم که به‌شما پاسخ دهیم، اما معتقدیم که بیشتر فیلمهای هندی بامقداری سوز و گداز، رقص و آواز، و تعقیب وگریز، آثاری مخدر و مروج‌آسان پسندی‌اند. تعدادی از فیلمهای با ارزش هندی توسط سیمای جمهوری اسلامی ایران خریداری شده که برخی از آنها به‌نمایش درآمده و بقیه هم به تدریج نمایش داده خواهد شد.

■ باختران، آقای محمدرضا فرهنگیان

علت عدم نمایش "آنونس" – فیلم آگهی – و نبود پوستر و عکس‌های فیلم‌ها در سینماها، ضوابط کمیسیون اکران وزارت ارشاد اسلامی است. در گذشته، به دلیل رابطهٔ تجارتی که میان صاحب فیلم و صاحب سینما وجود داشت، این دو عامل با یکدیگر قرارداد می‌بستند و صاحب سینما می‌دانست – یا تعیین می‌کرد – که فلان فیلم، چه زمانی به نمایش گذاشته می‌شود بنابراین، از پیش امکان نمایش فیلم آگهی و یا تبلیغ به‌وسیله نصب عکس و پوستر در سالن‌های سینما ممکن بود. وزارت ارشاد، برای قطع این رابطه – و بیشتر برای کمک به فیلمهای داخلی – اقدام به ایجاد کمیسیون اکران کرد و اکنون، این کمیسیون طبق ضوابطی که دارد، تعیین می‌کند که کدام فیلم باید در کدام سینماها نمایش داده شود. اما به دلیل مشکلات و نارسائیهای اجرائی، اغلب دو سه روز قبل از اکران فیلمها، سینماهای نمایش‌دهنده مشخص می‌شود. بنابراین، فرصتی

نامه‌هایتان رسید

محسن نوری، کرمان — جمال ریاضی، گنبدکاوس — حسین‌صفی، مهران — ابوالفضل علی‌حسینی، اردبیل — محمد سعیدمحمدی، قم — میرعلی میرعباسوند، مرند — مصطفی سیاوشان، باختران — فرزانه شیاسی، تهران — علیرضا گلپایگانی، اهواز — جبار یالوی، سبزوار — محمود لقمانی، تهران — فریدون ابوالحسن‌زاده. علیرضا اسدی — علی بهرامی، میانه — فرامرز توکلی، اراک روبرت ملک‌پته‌ویری، تهران — آرام کریمی جهرمی، خرم‌آباد — علی فانی، ارومیه — مرادعلی فرد، اهواز — سیدعلی مجیدی، دامغان — حمید مقدم‌فر، مراغه — مهدی ایران‌منش، کیهان کامرانی، جواد عوادزاده، امیر رضایی، کمال حیدری، پ چرونده، محمدعلی کریمخانی، وارطان آوانسیان، محمدابراهیم عبدالله‌پور، تهران — علی‌رضا نجفی، اهواز — بهنام ابوالقاسمی، تنکابن — ناصر مختاری، کرمان — محسن مهرتاش، سبزوار — سیامک محضری، فسا — صالح رحیمی، سنندج — سیدمحمدباقر مجتهد سیستانی، مشهد — مسعود حسینی، شیراز.

برای نمایش فیلم آگهی و نصب پوستر و عکس نمی‌ماند، حتی به همین دلیل، اغلب فیلمسازان، از تهیه فیلم آگهی برای آثارشان پرهیز می‌کنند.

■ تنکابن، آقای فریدون‌خدیو

آدرس نشریه‌هائی را که خواسته‌اید، به‌این شرح است.

Film Comment

140 WEST 65th St.

New York N.Y 10023

USA

Sight and Sound

British Film Institute

81 Dean St. London WIV

6 AA England

— مجلهٔ فیلمزاندفیلمینگ حدود یکسال تعطیل بوده و از یک سال‌پیش با ترکیب جدیدی منتشر می‌شود که هنوز نشانی آن را در اختیار نداریم.

■ قزوین، آقای بهرام علی‌بخشی

تعدادی از کتابهای تکنیکی که امکان دسترسی به آنها در کتابفروشی‌ها وجود دارد و می‌تواند شما را در اصول اولیه کار و آشنائی با واژه‌هایاری دهد، به این شرح است:

— دستور زبان سینما، نوشتهٔ ژوزه روجر، ترجمهٔ بهرام ری‌پور.

— فرهنگ سینمائی، تالیف داود لویان.

— اصول و تکنیک سینمای هشت میلیمتری، نوشتهٔ منوچهر جوانفر.

— سینمای آماتور در ۱۰ درس نوشتهٔ کلود تارنو و گی‌فورنیه، ترجمهٔ هوشنگ کاوسی.

— فیلمسازی سوپرهشت، نوشتهٔ لنی لیپتون، ترجمهٔ منوچهر جوانفر.

برای آموزش فیلمبرداری، علاوه بر کار عکاسی، می‌توانید به انجمن سینمای جوانان — که وابسته‌به وزارت ارشاد اسلامی است و فکر می‌کنیم در شهر شما هم شعبه‌ای داشته باشد — مراجعه کنید.

■ آقای ابراهیم بهرامی، مشهد

— آن صفحه‌ها، مختص نقد و بررسی فیلم است. خواه در سینماها نمایش داده شده باشد، خواه در تلویزیون و یا حتی احتمالا در یک خانه فرهنگ یا سینه‌کلوب.

— خوانندگان‌شهرستانی‌هم میتوانند برای اشتراک مجله، حق اشتراک را به همان حسابی که در مجله اعلام کردیم، واریز کنند. این کار در مراجعه به هریک از شعبه‌های هر بانک و در هر منطقه‌ای امکان‌پذیر است.

■ آقای قاسم جعفری، تهران

— نشانی انجمن سینمای جوانان ایران: خیابان ولی‌عصر، نرسیده به میدان تجریش، باغ فردوس، کوی دلبر، شمارهٔ ۱۹.

— اگر یک بار دیگر و با دقت آن‌خبر را بخوانید، می‌بینید که نوشته‌ایم این کتابها قرار است چاپ شود. یعنی این که هنوز چاپ نشده است.

■ آقای شیرزاد امانپور، آمل

— باید گوش‌بزنگ باشید و هنگامی که مراکز هنری برای پذیرش هنرجو از طریق روزنامه‌ها و رادیو و تلویزیون آگهی کردند، مراجعه کنید و تماس بگیرید.

— دانشکدهٔ هنرهای‌دراماتیک دیگر با این نام فعالیت ندارد. تقریبا همهٔ دانشکده‌های هنری در یکدیگر ادغام شده‌اند و با نام "مجتمع دانشگاهی هنر" به‌آموزش مشغولند.

■

فیلمهای گمشده

یکی از خوانندگان مجله، آقای محمد حاج اکبری از قزوین، در نامه‌ای نوشته‌اند که در سال ۱۳۵۷، دو فیلم کوتاه هشت میلیمتری به نامهای "فریادها که خاموشند" و "اسیر" در بارهٔ رویدادهای انقلاب ساخته‌اند. ایشان اضافه کرده‌اند که این دو فیلم را به شخصی بنام آقای هرمی در دفتر سابق انجمن سینمای جوان (دوراهی یوسف‌آباد، کوچهٔ بوعلی) داده‌اند و به دلیل تغییر و تحولات بعدی، دستشان از فیلمها کوتاه شده. و خواهش کرده‌اند که اگر ایشان یا کسان دیگری در این باره اطلاعی دارند، به آدرس قزوین، خیابان سعدی، عکاسی بابک اطلاع دهند.

بقیه از صفحه ۲۳

میدانی برای ...

جواد رجب‌زاده کارگردان فیلم "تروریستهای اقتصادی" به عنوان بهترین کارگردان.

۴ ــ لوح زرین به فیلم "آن روز که رحیم آمد" ساخته نورالدین خلخالی به خاطر بهترین پیام در کوتاهترین مدت.

۵ ــ لوح زرین به فیلم مستند "مسافران کربلا" ساخته حسن‌سلیمی به خاطر بهترین فیلم مستند از جنگ تحمیلی.

۶ ــ تقدیر از شهاب تواضعی سازنده فیلم "زندگی جنگ است" به خاطر انعکاس صادقانه احساسات مردم در سوگ شهدا.

جوایز قسمت فیلمهای ۱۶ میلیمتری:

۱ــ دیپلم افتخار به فیلمبردار "فتح خرمشهر" به خاطر شهامت در تصویربرداری از صحنه‌های جنگ.

۲ ــ دیپلم افتخار به هومن معصومی بازیگر نوجوان فیلم "جای پای قدیر" به خاطر بازی گیرا و مسلط.

۳ ــ دیپلم افتخار به میثری سناریست فیلم "کاک عادل" به خاطر پرداخت خوب موضوع.

۴ ــ دیپلم افتخار به عبدالله باکیده مونتاژکننده فیلم "جای پای قدیر" به خاطر مهارت در تدوین.

۵ ــ دیپلم افتخار به جمال شورجهٔ سناریست فیلم "قصه بیداری" به خاطر پرداخت ساده و صمیمی موضوع.

۶ ــ دیپلم افتخار به مرتضی پوراظهری فیلمبردار "حدیث‌خونین" به خاطر تصویربرداری و نورپردازی آگاهانه.

۷ ــ دیپلم افتخار به غلامرضا بیرقی بازیگر نوجوان فیلم "حدیث خونین" به خاطر بازی‌گیرا و احساس‌برانگیز.

۸ ــ اهدای ۱۰ حلقه فیلم خام ۱۶ میلیمتری به یدالله نوعصری کارگردان فیلم "حدیث خونین".



◀ *پوراظهری، فیلمبردار فیلم حدیث خونین، دیپلم افتخار گرفت*

۹ ــ تقدیر از ناصر گلی تهیه‌کننده و کارگردان فیلم "پیش به سوی کربلا" به خاطر تلاش پیگیر در راه هنر فیلم‌سازی.

پایان قسمت اول گزارش

نکته‌ها

ه به‌طور کلی، هنوز تماشاگر سینما، به سینمای ۸ میلیمتری خو نگرفته است و مشتاقان این فیلمها، بیشتر خود دست‌درکاران این فیلمها و جمعی از علاقمندان پیگیر سینما هستند. چنین‌جشنواره‌هائی میتواند باعث جلب‌علاقه و توجه تماشاگران سینما به این فیلمها باشد. برنامه‌ریزی و مسائل اجرائی در این گونه جشنواره‌ها، عامل مهمی در این جلب علاقه است که جشنوارهٔ وحدت باید در رفع مشکلات خود در این زمینه، بکوشد.

ه جلسه‌های نقد و بررسی فیلمها، بخوبی برگزار نشد. در تنها دو جلسه‌ای که روزهای اول و دوم برپا شد، جمع محدودی که اغلب آنها از فیلمسازان و شورای برگزاری جشنواره بودند، شرکت داشتند: نکتهٔ مهم این بود که علاوه بر چند بار تغییر در ساعت نمایش فیلمها، ساعت برگزاری این‌جلسه‌ها هم تغییر کرد، بدون آنکه کوششی جدی و برنامه‌ریزی‌شده برای آگاه کردن علاقمندان از این تغییرها مشاهده شود.

ه فراوانی فیلمهای رسیده به دفتر جشنواره، آنقدر بود که بسیاری از آنها فرصت نمایش نیافتند. این موضوع، کار هیات داوران را نیز با تراکم فراوانی مواجه کرده بود.

ه بولتن‌های جشنواره در آخرین روز، به تعداد بسیار کمی پخش شد که به دست همهٔ علاقمندان‌نرسید. شتاب در تنظیم مطالب و چاپ بولتن، باعث شده بود که کیفیت کار پائین بیاید.

ه هنگام اهدای جوایز در مراسم پایانی نیز، کارها حاکی از شتابزدگی بود. جالب آنکه محمود نظرعلیان، عضو هیات‌داوری و یکی از زحمتکشان جشنواره، خود چهار دیپلم‌افتخار در دست داشت، اما هیچکدام متعلق به خودش نبود و فقط عدم حضور برندگان جوایز، باعث شده بود که نظرعلیان امانتدار آنها باشد.

ه پس از پایان جشنواره، سمیناری با حضور سیدمحسن طباطبائی سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، حسن جلایر مسئول امور سینمائی بنیاد، شورای‌برگزاری جشنواره، فیلمسازان و میهمانان شرکت‌کننده، خبرنگاران و علاقمندان سینما برگزار شد. در این سمینار، عده‌ای از فیلمسازان دربارهٔ کمبود امکانات، محرومیتها، عدم همکاری نهادها و ارگانهای ذیربط، کمبود نیرو، مشکلات و کیفیت برگزاری جشنواره، آزادی کار، و سایرمسائل فیلمسازی در شهرستانها سخن‌گفتند که مقامهای مسئول شرکت‌کننده در سمینار، پاسخ‌های لازم را دادند. همچنین پیشنهادها و طرحهائی از سوی شرکت‌کنندگان ارائه شد که مسئولان، قول دادند دربارهٔ آنها بررسی و اقدام شود.

روی جلد :

«بازجوئی» یک فیلم پلیسی نیست



"بازجوئی" ، نخستین فیلم بلند حرفه‌ای "محمدعلی سجادی" آمادهٔ نمایش است و پیش از پایان امسال به نمایش درخواهد آمد. سجادی با سابقهٔ بیش از ۱۰ سال سابقهٔ فیلمسازی ۸ و ۱۶ میلیمتری، برای نخستین فیلم بلندش — که فیلمنامهٔ آنرا نیز خود نوشته — موضوعی را برگزیده که ظاهــرا شباهت به فیلمهای پلیسی دارد : وقوع یک قتل و کوشش برای کشف معمای آن ، اما او ، خود معتقد است که بازجوئی ، یک فیلم پلیسی نیست و بیشتر ، تلاشی‌ست در تصویر کردن روابط اجتماعی ، بر زمینهٔ کشف معمای یک قتل . سجادی ، پس از انقلاب ، دو فیلم شانزده میلیمتری "جاده" و "ریل" با زمان تقریبی ۷۰ دقیقه نیز ساخته است که فیلم اول ، در بخش "چشم‌انداز سینمای ایران ، پس از انقــلاب اسلامی" در جشنوارهٔ جهانی فیلم فجر به نمایش درآمد .

"بازجوئی" را که محصول گروه تعاون است ، علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری کرده و در آن ، حبیب اسماعیلی ، عنایت بخشی ، علی محزون ، کهنموئی ، تانیا جوهری ، منظر لشگری ، مهدی میامی ، محبوبه بیات ، مهری ودادیان و تفرشی‌آزاد ، نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند . موسیقی متن فیلم را "محمدرضا علیقلی" ساخته است .

بقیه از صفحه ۱۵

تجلیل...

که برای نمایش در این هفتهٔ فیلم ، مناسب تشخیص داده شد ، فیلمهائی بود که خود او در آنها بازی داشته ، اما فیلمهای قابل نمایش فنی‌زاده ، پس از انقلاب ، بارها به نمایش درآمده و گمان ، به درستی ، بر این بوده که درآمد حاصل از فروش آنها ، پاسخگوی نیازی که هفتهٔ فیلم به خاطرش برگزار شد ، نخواهد بود . بعد قرار شد که هفت فیلم به‌نمایش درنیامدهٔ ایرانی ، در این هفته نمایش داده شود . اما این هم ممکن نشد و سرانجام ، چند فیلم خارجی به نمایش درنیامده که پروانه نمایش گرفته‌اند و در لیست انتظار نوبت اکران قرار دارند ، انتخاب شد که در غیبت حضور فیلمهای دیدنی بر پردهٔ سینماها ، با استقبال تماشگران روبرو شد .

همچنین شنیدیم که سینماهای نمایش‌دهنده ، و صاحبان فیلمها ، از پورسانت خود چشم پوشیدند ، اما نمی‌دانیم که آیا شهرداری و وزارت دارائی هم از ۲۰ درصــد عوارض و ۵ درصد مالیاتشان صرفنظر کردند ، یا نه . عده‌ای از دست‌اندر کاران سینما نیز تعدادی بلیت صد تومانی بین خود به فروش رساندند و روز ۲۳ آذر ، فیلم "گاو" به طور تقریبا خصوصی به نمایش درآمد که این صدتومانی‌ها هم به درآمد هفته فیلم افزوده شد . این کار ، هرچند که حسن نیت در پس آن آشــکار است ، اما به نظر می‌رسد که شکل درستی برای بزرگداشت یک هنرمند نیست . به ویژه که در آن شب ، مراسمی هم برپا نشد و کسی ، کلامی در تجلیل از او نگفت .

فنی‌زاده‌ها ، تاکید می‌کنیم که برغم قوتها و ضعفهایشان ، شایستهٔ تجلیل‌اند ، اما اگر انگیزه‌ای برای تجلیل وجود دارد ، در وجود خود آنها نهفته است ، و نه نیازهائی از آن دست که به برپائی این هفتهٔ فیلم انجامید .

فیلمهای به نمایش درآمده

مردی که بزانو درآمد — هیولای روز — زیر دریا با وحشت — جزیره گنج — دانی‌تراویس — تعقیب مرگبار — وقتیکه پــدرم برمیگردد — تعقیب .

و :

گوزنها — اعدامی — تنگسیر — گاو .

جشنوارهٔ فیلم در دههٔ فجر

در حالی که حدود یکماه تا دههٔ فجر فرصت باقیست ، هنوز دقیقا مشخص نیست که دومین‌دورهٔ "جــشنوارهٔ جهــانی فیلم فجر" برگزار خواهد شد ، یا نه . هر چند که اگر در فرصت باقیمانده‌نیزتصمیم به برگزاری جشنواره قطعی شود ، وقتی برای برنامه‌ریزی نمی‌ماند .

به رغم ابهـام در برپائــی جشنوارهٔ جهانی فجر ، ستادبرگزاری مراسم فجر ، طی اطلاعیه‌ای اعلام کرد که در این دهه ، جشنواره‌ای از فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری برگزار خواهد شد . از فیلمسازان دعوت شده است که فیلمهای خود را به ادارهٔ کل تولید فیلم و عکس و اسلاید وزارت ارشاد اسلامی ، ارائه کنند .

«شبکه» به تعویق افتاد

تهیه فیلم تازهٔ "پرویزنوری" بنام "شبکه" که مقدمات فیلمبرداری صحنه‌هـای آن در سیستــان و بلوچستان آماده شده بود ، بعلت تعهدات علیرضا زرین‌دست درفیلم دیگری به تعویق افتاد . "شبکه" را قرار بود کارگاه فیلم پویا تهیه‌کند .

در پنجمین دوره مسابقات جهانی کاریکاتور در ژاپن

طراحان مجله فیلم برنده جایزه شدند



طرح از توکا نیستانی ـ برنده جایزه نقدی



طرح از محمد بنی‌اسدی ـ برنده دیپلم افتخار

ه در چند کشور جهان، از جمله در کانادا، یوگسلاوی، آلمان، یونان و بلژیک، هرساله و یا هر دو سال یکبار مسابقات جهانی کاریکاتور برگزار می‌شود. ژاپن پنج سال است که به جمع این برگزارکنندگان پیوسته است و در طی این مدت کوتاه توانسته نظر بسیاری از کاریکاتوریستها و طراحان جهان را به خود جلب کند.

در پنجمین دوره مسابقات جهانی کاریکاتور در ژاپن که در اکتبر ۱۹۸۳ برگزار شد، عده‌ای از طراحان و کاریکاتوریستهای ایرانی نیز شرکت کردند، از جمله "توکا نیستانی" و "محمد بنی‌اسدی" دو تن از همکاران "ماهنامه فیلم"، که آثارشان در صفحه‌های طرحهای سینمائی بچاپ رسیده است. ازبین ۹ هزار طرح و کاریکاتور ارائه‌شده به این مسابقه، توکا نیستانی با ارسال طرحی از آثار چاپ‌شده‌اش در شماره پنجم مجله (طرحی با عنوان فیلمسازی در شیلی) برنده جایزه نقدی شد و محمد بنی‌اسدی دیپلم افتخار را نصیب خود کرد.

فهرست مطالب ۹ شماره ماهنامهٔ فیلم

مقدمه و راهنما

فهرست‌نویسی ، یک کار تخصصی با معیارهای علمی است . و در همین آغاز توضیح دهیم که این فهرست را یک فهرست‌نویس متخصص ننوشته است . با این حال ، بر اساس تجربه‌ها و دیده‌ها و شنیده‌هایمان ، کوشش کرده‌ایم که از آن معیارها و موازین ، چندان دور نیفتیم . بخوبی می‌دانیم که این فهرست ، خالی از ایراد نیست ، به ویژه که اصرار داشتیم مطالب همین شماره نیز در آن گنجانده شود و چون می‌بایست تا آخرین مراحل صفحه‌بندی و انتخاب مطالب صبر می‌کردیم ، شتاب در وارد کردن نامها در فهرستی که از مطالب شماره‌های گذشته تهیه شده بود ، درصدی اشتباه را گریزناپذیر می‌کرد اما اطمینان می‌دهیم که این میزان ، شاید به پنج درصد هم نرسد . اشتباههای چاپی احتمالی که حسابش جداست .

فهرست مطالب ، به ترتیب الفبا ، در چهار بخش آمده است اما قبل از توضیح دربارهٔ هر بخش، معنای علامتهای اختصاری استفاده‌شده در فهرست را یادآور می‌شویم :

ش : شماره
ص : صفحه
← : مراجعه شود به

● فیلمها
در این بخش، نام همهٔ فیلمهائی که در ۹ شمارهٔ مجله، خبر، نقد ، مطلبی یا توضیحی درباره‌شان نوشته شده، فهرست شده. یک فهرست کامل ، البته آن است که همهٔ فیلمهائی که حتی فقط از آنها نام برده شده ، نیز در آن گنجانده شود . اما در آن صورت ، فهرست ۸صفحه‌ای ما تبدیل به ۸۰ صفحه می‌شد و ضمنا در مقایسه با وقت و کار و هزینه‌ای که صرف آن می‌شد ، ثمر زیادی هم برای جوینده نداشت .

● اشخاص
در این بخش نیز ، نام فیلمسازان و شخصیتهائی که خبر ، مطلب ، گفتگو و توضیحی از آنها چاپ شده ، در فهرست آمده است . این فهرست ، به طور عمده شامل نام فیلمسازان است و نام سایر اشخاص (از جملــه فیلمبرداران ، بازیگران ، فیلمنامه‌نویسان ، و . . .) که فقط از آنها نام برده شده ، در آن فهرست نشده است .

● نویسندگان ، مترجمان ، . . .
در برخی از فهرست‌ها ، نام اشخاص ، اعم از اینکه نویسنده باشد یا درباره‌اش نوشته شده باشد ، در یک فهرست می‌آید اما در این فهرست ، آنها را از هم جدا کرده‌ایم . در این بخش ، علاوه بر نویسندگان و مترجمانی که آثارشان در مجله چاپ شده ، نویسندگان و مترجمانی که کتابهایشان در بخش معرفی و نقد کتاب ، معرفی و بررسی شده نیز فهرست کرده‌ایم . نام کتابها و نشریات هم به‌همین‌ترتیب فهرست شده . یعنی هم کتابها و نشریاتی که از آنها مطلبی ترجمه و نقل شده ، و هم آنهائی که معرفی و نقد شده است . نام کتابها و نشریات ، به عنوان اسم خاص ، داخل " گیومه " آمده است .

● موضوعها
بخش موضوعها ممکن است بر اصول بعضی فهرست‌نویسی‌ها منطبق نباشد اما از آنجا که حجم آن کم است ، یافتن موضوعهای مورد نظر در آن ، مشکل نیست .

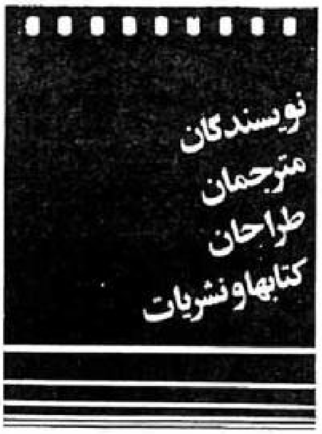
به هر حال ، این فهرست به رغم کاستی‌هایش به عنوان گام نخست در این زمینه ، امیدواریم مورد توجه و استفاده علاقمندان قرار گیرد . هرگونه راهنمائی و پیشنهاد ، می‌تواند ، راهگشای ما در تنظیم فهرستهای بعدی باشد .

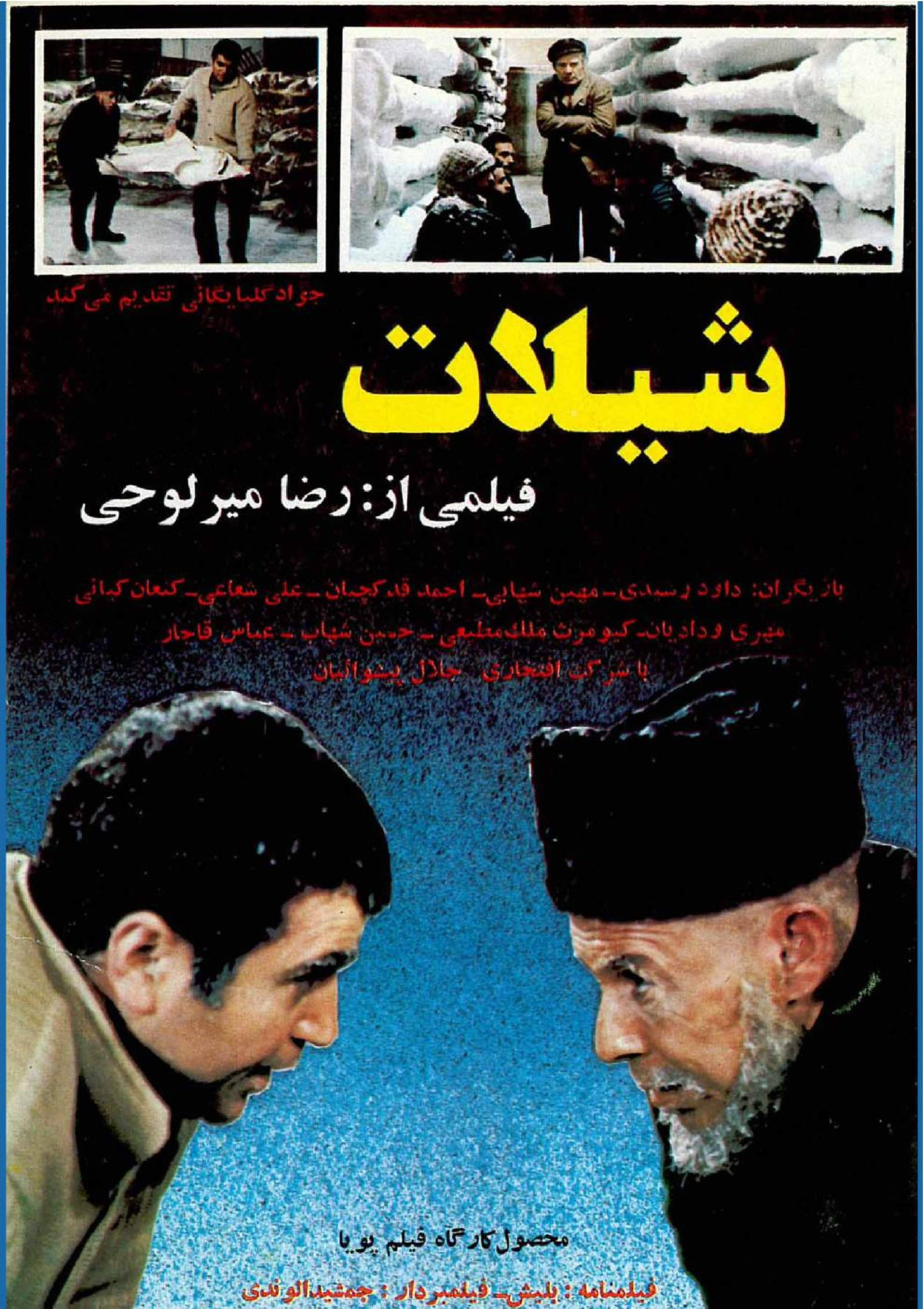
فیلم ها

آ

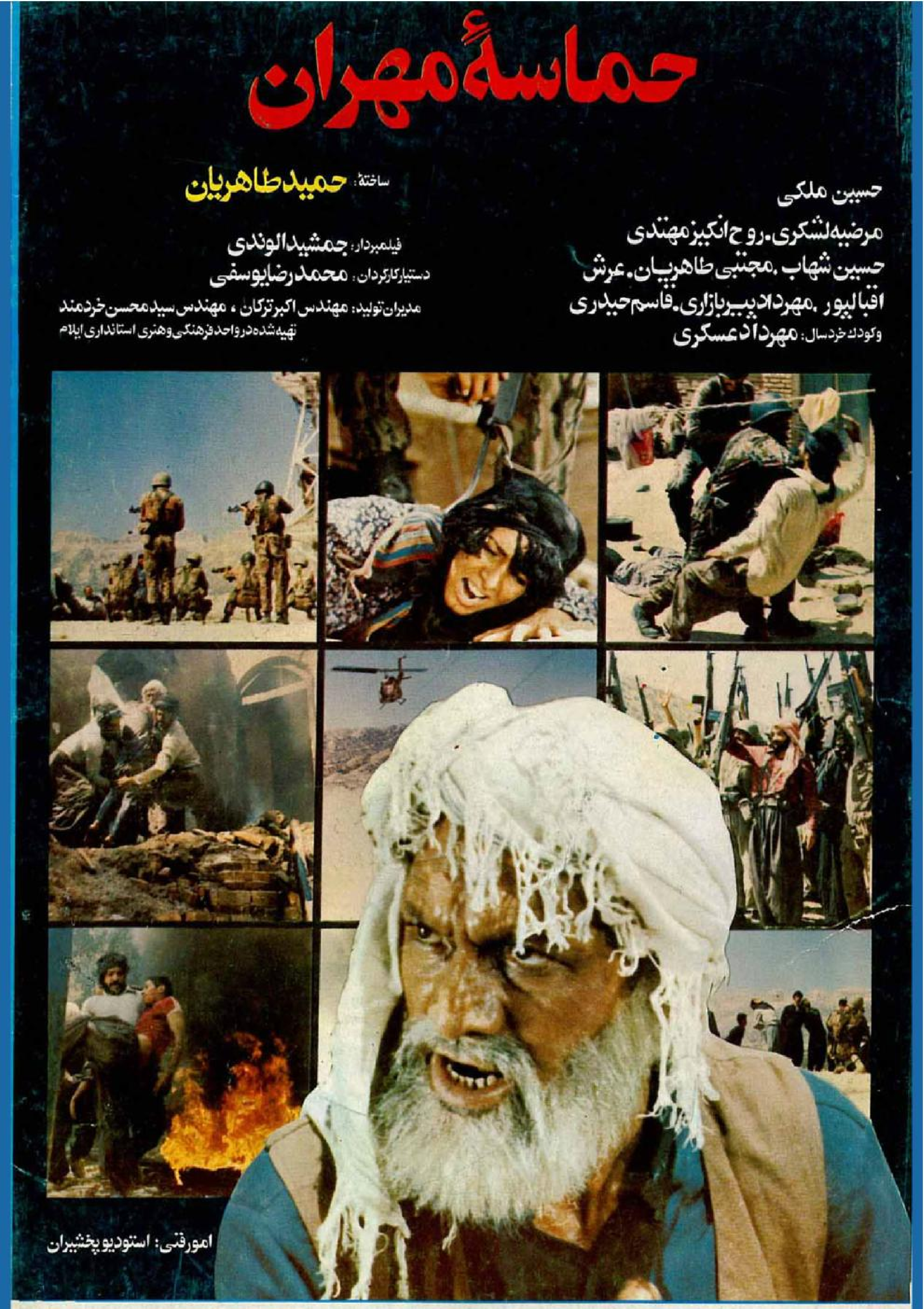


اشخاص


نویسندگان
مترجمان
طراحان
کتابها و نشریات



جواد کلپایگانی تقدیم می‌کند
شدت
فیلمی از: رضا میرلوحی
بازیگران: داود رشیدی - مهین شهابی - احمد قدکچیان - علی شعاعی - کنعان کیانی
مهری ودادیان - کیومرث ملک‌مطیعی - حسین شهاب - عباس قاجار
با شرکت افتخاری جلال پیشوائیان
محصول کارگاه فیلم پویا
فیلمنامه: بلبش - فیلمبردار: جمشید الوندی


حماسهٔ مهران
ساختهٔ: حمید طاهریان
حسین ملکی
مرضیه لشکری . روح انگیز مهتدی
حسین شهاب . مجتبی طاهریان . عرش
اقبالپور . مهرداد پیربازاری . قاسم حیدری
و کودک خردسال: مهرداد عسکری
فیلمبردار: جمشید الوندی
دستیار کارگردان: محمد رضا یوسفی
مدیران تولید: مهندس اکبر ترکان ، مهندس سید محسن خردمند
تهیه شده در واحد فرهنگی و هنری استانداری ایلام
امور فنی: استودیو پخشیران